



Шунавт

КЛАССИКИ
МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ

Д. Митомирский

Роберт Шуман

О Ч Е Р К Ж И З Н И
И
Т В О Р Ч Е С Т В А

ИЗДАТЕЛЬСТВО
МУЗЫКА
МОСКВА . 1964

78И
Ж74

Р. ШУМАН

Гравюра на меди по картине К. Йегера



ПРЕДИСЛОВИЕ

Шуман сказал как-то о своем любимом Франце Шуберте: «Он всегда будет избранником юности». Можно сказать то же самое и о Роберте Шумане. К нему устремлены симпатии многих — и юных и седовласых, — но всегда тех, у кого беспокойное сердце, кто не знает остановки, кто ощущает и ценит каждую золотую крупицу быстротекущего времени.

Наследие Шумана давно стало неотъемлемой частью духовной культуры мира; оно чутко понято и в России, оценено многими выдающимися русскими музыкантами. В статьях Стасова, Лароша, Чайковского, Асафьева, в интерпретациях русских пианистов, начиная от Антона Рубинштейна и кончая мастерами советской исполнительской школы, схвачено наиболее существенное в искусстве великого немецкого романтика. Шумановский мятежный дух, его нетерпеливая страстность и гордая мужественность, его тонкий лиризм, капризная изменчивость нескончаемого потока чувств, впечатлений и мыслей — этот романтический мир увлекал многие поколения слушателей и, конечно, вновь будет увлекать, обновленный запросами новых времен, прозрениями новых художников-исполнителей.

Широкая популярность искусства Шумана вызывает потребность в разнообразной литературе о нем. Давно назрела, в частности, потребность в обстоятель-

ной, документированной книге о жизни и творчестве композитора. Такие книги существуют на многих языках мира. Целью автора было создать подобного рода книгу на русском языке.

Автор опирался прежде всего на первоисточники — письма, статьи и дневники Шумана. Эти документы, пока мало известные русскому читателю, представляют собой ярчайший комментарий к творчеству композитора, а многие из них имеют, кроме того, и самостоятельную ценность. Вот почему всюду, где это представлялось возможным, автор старался говорить о Шумане его же собственными словами.

Хотелось, чтобы эта книга в большей своей части была одинаково доступна и полезна как музыкантам по специальности, так и относительно широкому кругу читателей, серьезно интересующихся вопросами музыки. Поэтому автор стремился избежать и искусственной «облегченности» содержания, и перегрузки книги фактами, материалами, музыкальной технологией. Анализируя относительно подробно лишь важнейшие, самые типичные произведения Шумана, я хотел прежде всего пояснить идейно-образные замыслы композитора. Более специальные вопросы, касающиеся музыкального стиля и композиционной техники, затронуты в вводных разделах к некоторым главам, а также в разделе «Из наблюдений над стилем». Эти страницы книги адресованы более подготовленному читателю.

Сознаю неразрешенные трудности и уязвимые стороны избранного типа книги: если читателю непрофессионалу она кое-где покажется слишком специальной, то музыканты и особенно музыковеды с полным правом упрекнут автора в недостаточной углубленности анализов, в отсутствии многих исторических и стилистических проблем. Быть может, частичным оправданием послужит мне то обстоятельство, что наша отечественная литература о Шумане пока еще очень бедна книгами и исследованиями. Это и побу-

дило меня соединить в одной работе разные, порою трудно совместимые задачи: жизнеописание, «слово о музыке» и опыты научных обобщений.

Приношу благодарность А. А. Штейнберг и проф. А. Г. Габричевскому за помощь, оказанную в переводе некоторых немецких текстов.

Благодарю также профессоров Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана, чьи ценнейшие замечания помогли мне в работе над вопросами формы у Шумана.

Доктора Э. Ф. Казанца благодарю за консультацию по вопросу о болезни Шумана.

В книге приняты следующие сокращенные обозначения источников:

- Abert* — Hermann Abert. Robert Schumann. Berlin, 1920.
Boetticher — Wolfgang Boetticher. Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen. Berlin, 1942.
Briefe (Jansen) — Robert Schumann's Briefe. Neue Folge; Herausgegeben von F. Gustav Jansen. Leipzig, 1904.
Die Davidsbündler — G. Jansen. Die Davidsbündler. Aus Schumanns Sturm-und-Drang-Periode. Leipzig, 1883.
Eismann — Georg Eismann. R. Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen, Bd I. Leipzig, 1956.
G. Schr. (Jansen) — Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann (F. Gustav Jansen), Bd I, II. Leipzig, 1891.
G. Schr. (Kreisig) — R. Schumann. Gesammelte Schriften (Martin Kreisig). Bd I, II. Leipzig, 1914.
Избр. статьи — Р. Шуман. Избранные статьи. М., 1956.
Jugendbriefe — Jugendbriefe von Robert Schumann nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann. Leipzig, 1910.
Kötz — Hans Kötz. Der Einfluss Jean Pauls auf Robert Schumann. Weimar, 1933.

- Litzmann — Berthold Litzmann. Clara Schumann. Ein Künstlerleben; Bd I, Leipzig, 1906; Bd II, Leipzig, 1907.
- E. Schumann — Eugenie Schumann. Robert Schumann. Ein Lebensbild meines Vaters. Leipzig, 1931.
- Wasielewski — W. J. von Wasielewski. R. Schumann. Leipzig, 1906.
- Wörner — K. H. Wörner. Robert Schumann. Zürich — Freiburg, 1949

Глава первая

ШУМАН И РОМАНТИЗМ

История западноевропейской музыки первой половины девятнадцатого столетия предстает перед нами как непрерывная череда великих имен. В 1826 году уходит из жизни Вебер, вслед за ним в 1827 году — Бетховен, в 1828 — Шуберт; но смена не заставляет себя ждать: в 1816 году с премьерой «Севильского цирюльника» начинается слава Россини, в 1826 появляется увертюра к «Сну в летнюю ночь» — первое оригинальное произведение Мендельсона, в 1829—1830 — выступают Шопен и Шуман, в 1830 создается «Фантастическая симфония» Берлиоза, в середине тридцатых годов формируется оригинальный фортепианный стиль Листа, а в сороковых уже звучат «Летучий голландец» и «Тангейзер» — первые реформаторские оперы Вагнера. В литературе то было время Бальзака, Стендаля, Гейне, Мицкевича, Гюго, Жорж Санд, Мюссе, Готье, Дюма, Мериме.

Но было бы ошибкой, доверившись одной лишь хронологии, считать эту эпоху триумфальным шествием великого искусства. Последнее рождалось и развивалось в сложных обстоятельствах. Оно утверждало себя в жестокой борьбе с враждебными силами, иногда, приспособляясь к этим силам, шло

на компромисс, терпело урон; нередко двигалось напролом, морально побеждало, но оставляло кровоточащий след... В отношениях между художником и средой и, стало быть, в судьбах искусства проявляла себя борьба разных общественных идеалов — разных представлений об истине, красоте, цели и смысле жизни.

Обратимся к реальной истории. Двадцатые и тридцатые годы прошлого века, когда высокие музыкальные традиции переходили от Бетховена к его достойным преемникам — молодым композиторам романтической школы, — характеризуются чрезвычайным упадком вкусов. Для публики крупных городов, для тех, кто слушал пианистов, скрипачей, певцов, кто наполнял оперные театры, музыка более всего существовала как занятая игрушка, общепринятая светская забава.

В музыкальные центры Европы, прежде всего в Париж и Вену, стекались легионы ищущих славы артистов. Чего ждали от них? За что увенчивали лаврами? Отнюдь не за глубину, не за художественную силу, не за оригинальность (эти качества могли почувствовать лишь немногие). Тем, кто приносил артисту успех и жизненное процветание, ни к чему была глубина и сила. Они более всего ценили умопомрачительную виртуозность, граничащую с эффектностью циркового трюка. Им нравилась элегантность, светский блеск, звуковая роскошь, подобная роскоши туалетов, сверканию драгоценностей, шелковой отделке гостиных. Но превыше самого содержания искусства им нравилась сенсационность художественного успеха, модные артистические имена и личная причастность к этой моде. О парижской и венской знати один из пианистов сказал как-то: «Им не важно нас слушать, им важно, что мы у них играли».

Публика европейских столиц с умилением аплодировала Генриху Герцу — этому гению элегантного

музыкального пустословия, «порхающему любимцу» салонной публики, как его назвал Шуман. Об одном из композиторов этой же школы Шуман писал: «Он может из терпения вывести своей любезностью и благоухающими парижскими речами»¹. Славились пианисты-композиторы Тальберг и Калькбреннер — оба музыканты с большим артистическим дарованием, но охотно угождавшие вкусам столичной знати. Даже великий художественный гений Листа не уберег его в молодые годы от влияний виртуозной моды. Чего же было ждать от музыкантов среднего ранга?

Источником этих вкусов и требований была социальная среда, покушавшая искусство, платившая за него, культивировавшая его в определенных целях. Надо помнить, что посленаполеоновская буржуазная Европа жила в лихорадке обогащения. Окончательно растоптаны были демократические завоевания великой революции. К власти и богатству прорвались торгаш, делец, финансист. Как хлынула на поверхность эта стихия жадного обогащения, как сколачивались капиталы и раздувались от самодовольства их обладатели, как с лихорадочной поспешностью создавался антураж роскоши и складывалось новейшее европейское мещанство — все это гениально запечатлела художественная литература эпохи.

Молодой Гейне открывал свою первую книгу «Путевых картин» стихами: «Сюртуки, чулки из шелка, с тонким кружевом манжеты, речи льстивые, объятья, — если б сердце вам при этом!» Поэт прощается с «паркетами, гладкими мужчинами и дамами», чтобы найти отдохновение там, где «горы, где живут простые люди»². Бальзак в «Златоокой девушке» говорит о мире дельцов: «Эти люди запрятали где-то свое сердце, но где?.. я не знаю. Даже если оно и есть у них, они отрекаются от него каждое утро... Почти все они охотно усваивают общественные, литературные и политические предрассудки,

что избавляет их от труда составить собственное мнение, точно так же как свод законов или постановления коммерческого суда избавляют их от забот совести». Среди людей «благоухающих золоченых гостиных», по словам Бальзака, «царит бессилие; оттуда изгнана живая мысль, она вместе с энергией вся растратилась на кривляния паркетных шаркунов и женское притворство... Не ищите же там ни привязанностей, ни мыслей. За объятиями скрывается глубокое безразличие, а за вежливостью — упорное презрение. Там не знают любви к ближнему своему. Острословие без глубины, бесконечные сплетни и пересуды, а чаще всего затасканные общие фразы — такова сущность светских разговоров»³.

Лист сетовал в своей книге о Шопене: «Искусство, высокое искусство стынет в гостиных, обтянутых красным шелком, теряет сознание в светло-желтых или жемчужно-голубых салонах. Всякий художник чувствует это...»⁴ Но искусство Шопена, нередко игравшего в таких салонах, не остыло, не потеряло внутреннего смысла. Всей своей человеческой сущностью оно противостояло этому царству духовной нищеты, боролось против него. По утверждению Шумана, истинное место Шопена не в аристократическом салоне, а среди тех сотен юношей, которые приветствовали в 1830 году «могучий голос народов». Смело и по-прежнему свежо звучат известные шумановские строки: «...Шопен одним из первых поднялся на вал, за которым покоилась во сне трусливая реставрация, карликовое филистерство. Как посыпались тогда удары направо и налево, как вскочили, проснувшись, разъяренные филистеры с криками: «Посмотрите-ка на этих наглецов!» Тогда как другие говорили, следя за наступающими: «Какое великолепное мужество!» «Да,— восклицает автор,— если бы могущественный самодержавный монарх там, на Севере, знал, какой опасный враг кроется для него в творениях Шопена, в простых напевах его мазурок,

он запретил бы музыку. Произведения Шопена — это пушки, прикрытые цветами»⁵.

Эти строки не только характеристика Шопена, но и яркая автохарактеристика Шумана. Здесь вся его жгучая ненависть к «трусливой реставрации» и «карликовому филистерству», его атакующий общественный темперамент, в этих строках будто слышишь музыку финала «Симфонических этюдов» или наступательного «Марша давидсбюндлеров против филистеров». Здесь и пылкая вера Шумана в действительную, преобразующую силу искусства.

Эти строки и сегодня звучат смело, зывают к исторической правде. Ведь художественный романтизм девятнадцатого века окружен многими легендами и предрассудками, среди которых есть и вклад сравнительно недавнего времени — времени распространения вульгарного социологизма. История искусств вольно или невольно опровергает эти легенды, и надо признать, что наши новейшие искусствоведческие работы, все более широко и непредвзято рассматривающие конкретный материал (особенно в монографиях об отдельных художниках), выгодно отличаются в данном отношении от литературы тридцатых — сороковых годов.

Хоть и медленно, но все же изживается прямолинейно схематическое противопоставление романтизма реализму. Оно основано было на некоем догматическом положении, будто романтический художественный метод по своей сущности антиреалистичен; будто стихийность чувств, фантастика, условность ситуаций, гиперболичность или символичность образов и другие характерные свойства романтического искусства лишают его жизненной подлинности, способности обобщать типическое; будто бы только «черты реализма» ведут художника-романтика к жизненной правде.

В действительности же, если речь идет о художниках, вдохновленных прогрессивными идеями, спо-

способность правдиво познавать жизнь и активно воздействовать на нее органически свойственна была самому романтизму. Байрон и Гюго, Берлиоз и Лист, Шопен и Шуман сильны были прежде всего своим романтизмом. Именно в русле этого творческого течения созданы их лучшие, правдивейшие произведения. Хотя при этом их цели и интересы, да и сам по себе художественный метод, тесно соприкасались, порою сливались с критическим реализмом. Они искали, экспериментировали и, обостряя свое художественное зрение, открывали новое, отбирали наиболее нужное из старого, их творчество эволюционировало. И все же в основном и главным они оставались романтиками.

Конечно, романтизм был не прямой и не гладкой дорожкой, и те, кто двигались по этому пути, испытали не себе его особые опасности и трудности. Но путь был исторически верным: романтизм явился не помехой, но, наоборот, одним из сильнейших средств художественного постижения жизни, оружием в борьбе за передовые идеалы времени.

Сущность романтизма эпохи Шумана и Шопена можно лучше всего понять, выяснив его отношение к главным общественным задачам искусства этого времени. Одна из основных общих задач искусства состояла в том, чтобы с новой полнотой показать человека. Именно этой задаче посвящено самое удивительное и самое грандиозное художественное творение эпохи — «Человеческая комедия» Бальзака. Бальзаковский реализм дал новую социально-психологическую «анатомию» человека и общества. У романтизма был свой акцент и свой главный вклад: он показал сокровища сердца. Он поведал об этом с ошеломляющей откровенностью и силой. Предтеча творческих открытий романтизма — гетевский «Вертер», так же как и лирика «бури и натиска», оказались во много крат превзойдены Байроном и Гейне, Шопеном и Шуманом. Смелость новых выступлений

в защиту человека явилась прямым ответом на действие разрушительных антигуманистических сил посленаполеоновской Европы — Европы жадного стяжательства, аморализма, «бессердечного чистогана» (клеймо буржуазности, навсегда запечатленное словами из «Коммунистического манифеста») *.

Не следует обманываться тем обстоятельством, что в романтическом искусстве большую, а иногда и господствующую роль играло настроение грустного скептицизма. Красота сердца непонята, прекрасное одиноко и обречено на умирание, драгоценная страсть души растрачивается напрасно, оставляя лишь горький след, — таков исторически объяснимый смысл многих произведений романтиков. Но в них есть и иной смысл, столь же правдивый и еще более широкий: в своей «крепости сердца» человек неисчерпаемо богат, и это богатство мощно обороняет себя от натиска любых разрушительных сил. Ведь трагедия неудовлетворенности, поднятая на высоту общечеловеческих нравственных идеалов, — это удел душевно сильных, непокоренных, не впавших в рабство. И, конечно же, не скепсис, не бессилие, а, наоборот,

* Бальзак и другие писатели-реалисты выполняли ту же задачу, рисуя драму жизни «молодых людей девятнадцатого века». Эта драма — «утрата иллюзий», то есть гибель нравственного идеала. Погибали цельные, чистые души, растлеваемые «мудростью» буржуазного практицизма, израненные и оскорбленные бездушием, продажностью, пошлостью окружающего мира. Их гибель показана как неотвратимая, и в правдивости такого показа (основанного на объективном анализе социальных процессов) великая заслуга писателей-реалистов. Но, изображая трагедию гибнущих душ, писатели, вместе с тем, с новой полнотой открывали сокровища человеческого в человеке. И здесь они соприкасались, во многом полностью сливались с духом романтического искусства. Не потому ли в некоторых сценах из романов Бальзака и Стендаля так много «шопеновского», «берлиозовского», «листовского» — тончайшего лиризма, чисто романтической неистойвой страстности, томлений, очарований и кризисов души?..

огромная, поистине романтическая вера в жизнь могла подвигнуть художников на новые смелые открытия в искусстве.

Неудивительно, что лирика так часто и естественно переходит у музыкантов-романтиков в героiku. Героическое рождается как необходимая стадия сознания и чувства: встревоженность, тоска, неутолимое стремление превращаются в пафос протеста, порывы дерзкой воли — в борьбу и властное утверждение идеальной цели (эта эволюция особенно отчетливо воплощена в произведениях Листа).

В самых различных, порою даже идейно антагонистических тенденциях романтизма девятнадцатого века огромную роль играют поиски истинно человеческого в противовес буржуазно обезличенному. Цельного неискаженного человека художники хотели видеть в суровой старине; исцеления души искали в слиянии с природой, в общении с простыми людьми (развитие в романтизме идей Руссо); духовное высвобождение и антитезу практицизму видели в художественном творчестве, в романтическом полете фантазии; опору в борьбе против подавления личности искали в стремлениях народа, нации; отсюда тесная связь многих художников романтического склада с народно-освободительными движениями девятнадцатого века.

Идеал романтического искусства, его пафос часто получают упрощенную трактовку. В литературе, посвященной этому вопросу, мы обычно встречаем фразы о «разладе мечты и действительности», «бегстве от действительности». В произведениях романтиков усматривают порочное противопоставление «идеала и жизни», «искусства и жизни». Легко подкрепляемые цитатами (например, из Гюго, Жорж Санд, Гофмана), эти фразы стали привычными обозначениями противоречий романтизма, его неполноценности, ущербности. Между тем по отношению ко многим, притом самым значительным художникам

романтической школы, эти формулировки искусственны, основаны на недоразумениях.

Да, гофмановский Крейслер в своем наброске «Инструментальная музыка Бетховена» действительно пишет: «Музыка открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним чувственным миром, который его окружает и в котором он оставляет все свои определенные чувства, чтобы предаться несказанному томлению»⁶. Но что кроется за этой романтической тирадой, каков ее внутренний смысл? Вспомним, что в упомянутом наброске речь идет о Бетховене, Моцарте, Бахе, что энтузиазм Крейслера — Гофмана вызывается глубочайшей человечностью музыки этих композиторов, ее эмоциональной силой, одухотворенностью, философским масштабом, — и мы поймем, насколько условными в устах «безумного капельмейстера» являются слова о «неведомом царстве». И в самом деле — разве душа Крейслера, пафос его жизни менее реальны и почвенны, нежели побуждения его антагонистов из «окружающего мира»? Разве «неведомое царство», «несказанные томления» — не на земле, не в людях, не в живом восторге от природы, любви, творческого созидания? И разве мечта Крейслера возникает не из тех же процессов исторической современности, какие породили уродца Цахеса и благовоспитанного филистера Мурра?

Излюбленная антитеза многих художников романтической школы девятнадцатого века совсем не та, какую им часто приписывают. С одной стороны — реальность отрицательная, ненавистная, но господствующая: мир торгашей, дельцов, филистеров, мир расчета, корыстного интереса, чистогана. С другой стороны — реальность положительная, но угнетаемая, с трудом пробивающая себе дорогу: истинно человеческие сердце и разум, восприимчивость к жизни, жажда доброго дела, жажда созидания и нравственной красоты (в конечном счете — все цель-

ное, неискаженное, истинно народное в человечестве). Вот основная антитеза, основной драматический конфликт многих художников — «сыновей века». Главная особенность романтических поисков идеала — их резко выраженный бунтарский характер. Романтизм решителен, дерзок, склонен к крайностям и в своих отрицаниях и в утверждениях. Это порождало и многие романтические утопии, иллюзии, но одновременно и ошибочные суждения о действительных целях, которыми вдохновлялись художники.

Особая активность, дерзкая устремленность романтизма проявлялась не только в художественном творчестве, но и в утверждении собственных эстетических идеалов — задач, методов и прав искусства. Отсюда — резкая, намеренно обостренная полемичность многих эстетических высказываний романтиков. Это часто игнорируется. Суждения писателей и их героев трактуются нередко с прямолинейной буквальностью и выдаются за всеобъемлющее выражение их идейного кредо. Не принимается во внимание, что «оболочка» явления не всегда тождественна его сущности. Так рождаются искусствоведческие схемы, которые преграждают путь к сердцу художника, искажают истинный смысл, внутренние стимулы творчества.

Конечно, в поисках положительной реальности (как и в анализе отрицательной) мысль художника была по неизбежности исторически ограниченной. Она нередко оказывалась под влиянием ложных общепhilософских и социально-исторических концепций, она порою попадала в лабиринты абстракций, где искусство истощало себя *. Трудности романтизма и

* Следует, однако, иметь в виду, что искусство по своей природе всегда (вольно или невольно) сопротивляется опасности отрыва от жизни. Ведь по мере того как искусство отдает себя во власть субъективного произвола и ложной абстракции, подтачивается его основа. В нем гложет и замирает закон жизни — высший логический закон подлинного искусства. Оно теряет достоверность, в нем ослабевает чувственная реальность художественных образов.

вызванные этими трудностями кризисные моменты отчасти обусловлены тем, что он исследовал новое, еще не утвердившее себя и лишь пробивающееся к жизни. Такого рода кризисные моменты отчетливо проявились в литературном романтизме, в частности немецком, на рубеже восемнадцатого и девятнадцатого веков.

У музыки была своя, более счастливая судьба: она не растворилась в абстракциях, в чистой умозрительности. В истории музыки девятнадцатого века мы не находим явлений, аналогичных тем, какие историки литературы называют «реакционным романтизмом». Если перед нами действительно крупный композитор, мы отчетливо видим его положительный вклад, который, в конечном счете, и определил его историческую оценку. Так, например, сложилась в наши дни справедливая оценка Вагнера, этого, пожалуй, наиболее противоречивого из музыкальных романтиков девятнадцатого века. Ведь даже в поздний период, находясь под сильным влиянием ложных философских идей, Вагнер в значительной мере сохранил свой могучий дар правдивого художественного отражения реальных явлений жизни.

Особенной «сопротивляемостью» по отношению к трудностям и опасностям романтических исканий обладала музыка первой половины девятнадцатого века. Мы поныне чувствуем замечательные психологические свойства искусства Шуберта, Шумана, Шо-

Полная победа субъективизма означает умерщвление познавательной способности искусства и, стало быть, его самоуничтожение. Оно, правда, может еще при этом сохранять художественную видимость, щеголять мнимыми открытиями, порождать иллюзии и даже становиться предметом моды. Но воздействие его как искусства будет ничтожно малым. И оно окажется немощным перед лицом времени, то есть будет обречено на забвение. Вот почему подлинно даровитые художники не отдают себя полностью во власть сил, губящих искусство. Испытывая кризис, они, сознательно или инстинктивно, ищут новые контакты с жизнью.

пена, в значительной мере утраченные поздним музыкальным романтизмом. Это искусство очень личное, очень субъективное, но вместе с тем абсолютно лишенное деспотизма личности, исключительности, самовозвеличения и самолюбования; наоборот, оно общительно, всегда обращено к людям. Это искусство в высшей степени непосредственное, стихийное, но никогда не произвольное, не расплывчатое. В музыке девятнадцатого века Шуман, так же как и Шопен, достиг едва ли не наивысшего гармонического слияния личного и общезначимого — гармонии, по которой так тоскует искусство нашего века.

Учитывая отмеченные особенности истории музыки, мы говорим в этой книге о романтизме в целом, оценивая его на протяжении всего девятнадцатого века как прогрессивное художественное явление. Но, конечно, это «целое», как уже говорилось, не свободно от противоречий, ограниченности, односторонности.

Разные элементы в творчестве художников прошлого следует отчетливо видеть и оценивать так, как они того заслуживают. И к этим разнокачественным элементам относится очень многое. Жизнеспособность, убедительность искусства для новых времен и новых поколений вообще весьма относительна. Даже в творчестве великих есть элементы преходящие, связанные только со своим временем, ограниченные этим временем и отвергнутые или реформированные дальнейшим развитием искусства.

Но следует возразить против механического расчленения живой ткани искусства. В сложившемся художнике, особенно в большом, его сила и слабость, его «правильность» и «неправильность» вовсе не являются некими самостоятельно существующими половинками. Можно их критически осознать, но нельзя оторвать друг от друга, не пожертвовав целым. Точно так же нельзя выдавать часть за целое, относя художника к одной (сконструированной историками)

формации, игнорируя его многогранность. То, что мы осознаем как слабость художника, как его дань времени, обычно органически слито с сущностью его творчества. Нередко эти уязвимые черты являются условием проявления сильных, индивидуально своеобразных сторон его искусства. Такое соотношение качеств мы наблюдаем, например, у Э. Т. А. Гофмана. Безудержно-романтическое понимание свободы, бунт против любых сковывающих норм были первопричиной и всех причуд гофмановского воображения и его исключительной независимости от немецкого мещанства, его необычайно активной оппозиции к окружающему быту.

Эту историческую обусловленность мироощущения художника, правомерность живущих в его сердце противоречий и болезней времени прекрасно дал почувствовать Гейне. Он писал: «Может быть, и ты, любезный читатель, принадлежишь к числу тех благочестивых птиц, что хором подпевают этой песне о надорванности Байрона,— песне, которую мне вот уже десять лет насвистывают и нащебечивают... Ах, дорогой читатель, если уж ты хочешь сокрушаться об этой надорванности, то уж лучше сокрушайся о том, что весь мир надорван по самой середине. А так как сердце поэта — центр мира, то в наше время оно тоже должно самым жалостным образом надорваться. Кто хвалится, что сердце его осталось целым, тот признается только в том, что у него прозаичное, далекое от мира, глухое закоулочное сердце. В моем же сердце прошла великая мировая трещина, и именно поэтому я знаю, что великие боги милостиво отличили меня среди многих других и признали меня достойным мученического назначения поэта»⁷.

Все сказанное выше вовлекает нас в область спора; по-видимому, это неизбежно, так как в литературе о мировом искусстве девятнадцатого века многое поныне остается весьма спорным. Но здесь было бы неуместно развивать этот спор, могущий

слишком далеко увести читателя от темы книги. Хотелось лишь подчеркнуть необходимость осторожного, диалектически гибкого подхода к сложным явлениям духовной жизни. Можно и должно говорить о переплетении и борьбе внутри романтизма (чаще всего в творчестве одного и того же художника) различных идейных тенденций. Но самое важное — все время помнить об историческом итоге. А этот итог — глубоко человеческое романтическое искусство девятнадцатого века. Искусство, которое наносило разящие победоносные удары по самодовольному буржуазному убожеству. Искусство, которое в целом выстояло в борьбе с болезнями своей эпохи и осталось для нас драгоценной частью художественной классики.

«Классицизм» — «романтизм» — это привычное в музыкальной историографии обозначение смены стилей содержит в себе только элемент противопоставления. Между тем, здесь очень важным являлся и элемент преемственности: музыкальный романтизм был обновленным, в духе нового времени, продолжением классицизма.

Свою историческую миссию музыканты-романтики видели прежде всего в том, чтобы, не поддаваясь мутной стихии безвременья, обличая профанацию искусства, вновь высоко поднять знамя Баха, Моцарта, Бетховена. Ибо это было художественное знамя подлинной человечности (наиболее «духовного» в человеке), индивидуально богатого, глубокого, смелого. Как исторически характерна в этом смысле пропаганда классиков в музыкально-публицистических выступлениях Гофмана, Шумана, Берлиоза (к этому вопросу мы еще вернемся в главе о Шумане-критике)!

Вместе с тем музыкальный романтизм отбирал из великого классического наследия наиболее нуж-

ное, актуальное для нового времени, — отбирал, по-новому акцентировал и развивал. Преемственные связи с традициями предшествующих эпох могли быть более и менее тесными (сравним, например, Мендельсона и Берлиоза), но и в том и в другом случаях возникало качественно новое, открывались неизведанные пути.

Подлинным откровением были достигнутые романтиками-музыкантами новая лирическая экспрессия и образная характерность. Без этих выдающихся творческих открытий невозможно было бы создание пьес, подобных шопеновским Прелюдиям и Шумановским «Фантастическим пьесам». Чтобы создать эти «маленькие трагедии», сжатые драматические поэмы, сценки, понадобилась недоступная прежде музыкальному искусству степень концентрации лирико-психологического содержания: небывалая афористичность и меткая образность, смелая обобщенность и вместе с тем тончайшая детализированность.

В результате нового углубления в каждый отдельный образ появились и новые, необычайные по своей резкости контрасты образов. Пафос страсти и пафос отрешенности, грозный водоворот событий и безмятежная идиллия, отчаяние, гнев, скорбь и властная, гордая «императивность», блестящая бравурная светскость и нежная интимность, душевная цельность и красота наивно-детского или простодушно-народного и «пучина» психологически сложного... Этот перечень романтических контрастов можно было бы продолжить. Даже Бетховен не достигал столь крайних эмоциональных полюсов и не показывал их в столь резких сопоставлениях, как это мы встречаем у Шопена, Шумана, Листа.

В таком расширении «шкалы настроений», в тяготении к ее крайним точкам заключалась, как известно, одна из общих склонностей романтизма девятнадцатого века. Ее обычно объясняют проти-

воречивостью, идейной неустойчивостью, вечными метаниями героев и творцов романтического искусства. Это объяснение в какой-то степени верно. Но творчество художников, подобных Шопену и Шуману, лучше всего доказывает, что такое истолкование весьма неполно, односторонне и во многих случаях уводит в сторону от действительной сущности явления. Широкая «шкала настроений» прежде всего говорит о новой, более тонкой впечатлительности, о повышенной душевной отзывчивости и активности. Она возникла как вольная или невольная антитеза «умеренности», рациональной упорядоченности и уравновешенности «солидного» филистерского мироощущения, — всему этому царству духовной нищеты, где, как хорошо писал Герцен, «стираются личности... стирается красота породы», где «искусство вянет, как зеленый лист в хлоре»⁸.

Еще большим откровением явилась лирическая непосредственность, свойственная лучшим произведениям романтиков, в музыке — прежде всего Шопену и Шуману.

Непосредственность в искусстве всегда достигалась путем преодоления схематизма и рутины господствующего стиля (несомненно, что каждый исторически утвердивший себя стиль порождает и свою схему и свою рутину). Прикоснуться к жизненному явлению, не подчиняясь инерции, условности, привычке, и, наоборот, подчеркнуть свободу, непринужденность, первоначальную свежесть явления и вызванного им чувства — вот главная цель и главный стимул лирического высказывания в искусстве. К этой цели художники всегда шли по пути, обусловленному историческим моментом. В одних случаях это был переход от сложного, высокоинтеллектуального к простому, «натуральному»; так, например, преодолевая сложный рационализм эпохи полифонии, утверждал свою непосредственность ранний классицизм (Филипп Эммануил Бах, французские и

итальянские клавесинисты, ранний Гайдн). В других случаях это был путь от относительно простого к более сложному; так, в частности, после Гайдна и Моцарта усиливался стихийный, психологически непосредственный лиризм у зрелого Бетховена; так — по пути усложнения — усиливал, обновлял свою непосредственность музыкальный романтизм, от его шубертовской формации к эпохе Шумана и Шопена.

Это особенно отчетливо отразилось в развитии романтической мелодики, что естественно: мелодия — главная выразительница чувства, важнейший элемент музыкальной лирики. Вначале — у Шуберта, Вебера, отчасти у Мендельсона — она тяготела к скромной простоте бытового напева, к задушевной поэзии сердца. Но содержание этой поэзии становилось все более индивидуальным, тонким, детализованным и требовало преодоления традиционных мелодических формул. Этот процесс начался уже у Шуберта. Психологически он означал: «Я говорю от души. И более того — это говорит моя душа, с ее особым своевольным дыханием и капризным биением пульса».

У Шопена и Шумана процесс индивидуализации мелодии идет гораздо дальше. По мысли Шумана, мелодия не должна быть такой, чтобы каждый ее шаг можно было заранее предугадать. У нее должен быть всякий раз свой особенный облик, вызванный особым, неповторимым состоянием или впечатлением. Она должна быть «вольной», «непокорной», независимой по отношению к общепринятым мелодическим формулам. И Шуман, и Шопен, и Лист достигают этого постоянным нарушением инерции мелодического движения: маскировкой регулярных ритмических акцентов, варьированием интонаций, свободным, очень интенсивным развитием мелодии.

Нередко тяготение романтиков к повышенной экспрессии, к свободному и стихийному проявлению чувства, к динамике резких контрастов приобретало

односторонний характер. Их искусство грешило тогда преувеличенностью выразительных эффектов. Эти преувеличения заметнее всего проявились в «неистовом романтизме» французской литературы и театра*.

Музыка тесно соприкоснулась с аффектированным театральным романтизмом, но все же менее других искусств была внутренне затронута им. Лист справедливо писал о Шопене: «Он отвергал неистовую и необузданную сторону романтизма; ему невыносимы были ошеломляющие эффекты и безумные излишества»¹¹. Эти слова могут быть в той или иной

* Гейне в письмах из Париза объясняет их особенностями французской жизни и французского темперамента. «Страсти, кажущиеся нам совершенно преувеличенными, когда где-нибудь в тихом уголке мирной Германии мы смотрим или читаем французскую пьесу, может быть, в точности воспроизводят действительную жизнь, и то, что в театральном наряде кажется нам таким чудовищно неестественным, ежедневно и ежечасно случается в Париже, в самой буржуазной действительности»⁹.

Бальзак, отлично знавший французскую жизнь, отмечает, однако, и излишества романтических эмоций, особенно непривлекательных тогда, когда они становятся позой, манерой, щегольством. Подобное щеголяние страстью он сатирически изобразил в лице госпожи де Баржетон в «Утраченных иллюзиях»: «У нее была слабость к вычурным фразам, нашпигованным высокопарными словами... Она чересчур злоупотребляла превосходной степенью, и в ее речах незначительные вещи принимали чудовищные размеры... Она трепетала, она замирала, она приходила в восторг решительно от всего... Для нее все было возвышенным, необычайным, странным, божественным, чудесным. Она воодушевлялась, гневалась, унывала, окрылялась, опускала крылья, взирала то на небо, то на землю; глаза ее источали слезы»¹⁰. (В этой пародии на парижские романтические салоны Бальзак обобщил и сатирически обострил некоторые свои впечатления от салонов Шарля Нодье, Виктора Гюго, мадам Ансело и других.) Вспомним, что Бальзак создал и иные портреты романтиков, поэтов цельного и глубокого чувства, чуждого какой бы то ни было демонстративности и позы; в его Каллисте из повести «Беатриса» многое напоминает молодого Шопена.

мере отнесены и к другим композиторам первой половины девятнадцатого столетия, особенно к Шуману. Об отношении Шумана к его музыкальным современникам и, в частности, к тем, кого называли «дьявольскими романтиками», мне еще придется говорить. Но уже здесь хочется привести характерные строчки из письма Шумана к Кларе Вик: «Я часто думаю, что ты — еще собственно девочка — слишком мало обращаешь внимания в музыке на задушевное, просто приятное, безыскусственное. Тебе более всего хочется сразу грозы и молнии и всегда только нового, небывалого. Имеются также старые и вечные состояния и настроения, которые нами владеют. Романтическое заключается ведь не только во внешнем облике, в формах, оно все равно проявится, если только композитор по своему общему складу — поэт. За фортепиано при помощи нескольких «Детских сцен» я тебе все это лучше докажу»¹². Упомянем о своих «Детских сценах» Шуман уточняет высказанную мысль: романтизм дорог ему как мир самых цельных, самых естественных чувств, как «чистое золото» души. Здесь Шуман отчетливо проявляет свои склонности немецкого романтика, выказывает идеал, который лучше всего обозначается трудно переводимым словом «Innerlichkeit». По определению Томаса Манна, «с этим понятием связаны нежность, глубина душевной жизни, отсутствии суетности, благоговейное отношение к природе, бесхитростная честность мысли и совести, — короче говоря, все черты высокого лиризма»¹³.

Романтическая школа, особенно немецкая, имела еще одну сильную сторону — внимание к жизни «вовне»: к народному быту и природе, к типичным чертам человеческих характеров. Эта школа возбудила интерес к истории; по меткому замечанию Томаса Манна, романтизм — это «тоска по былому и в то же время реалистическое признание права на своеобразие за всем, что когда-либо существовало со своим

местным колоритом и своей атмосферой»¹⁴. В Германии именно романтики впервые собрали и сделали всеобщим достоянием сокровища народного песенного творчества, сказок и легенд своей родины; знаменитый сборник немецких песен А. Арнима и К. Brentано «Чудесный рог мальчика» (1806—1808) явился замечательным вкладом в немецкую и мировую культуру.

Писатели и поэты романтической школы обладали удивительно острой наблюдательностью и умели делать меткие бытовые портреты. Сколько таких острых зарисовок, сценок из жизни, язвительных тонких пародий и карикатур находим мы у Гофмана! Как сочно и богато нарисована простая, повседневная жизнь Германии и Италии в «Путевых картинах» Гейне! Какие чудесные пейзажи родной страны оставил нам Эйхендорф! И здесь же, рядом с идиллическими лугов и рощ, вдруг многокрасочная фантастика: манит в лунном свете рейнская русалка, пляшут лесные эльфы, или оживают в старом забытом замке тени прошлого...

Жизнь «вовне», тесно связанная, впрочем, с душевной лирикой, увлекала и романтиков-композиторов. Если говорить о немецкой школе, достаточно напомнить о создателе бытовой оперы Вебере, о творце новой романтической песни Шуберте, открывшем целый мир «поэзии будней». Шуман, так же как и Мендельсон, — прямой продолжатель этой демократической традиции немецкого романтизма.

С юношеских лет Шуман испытывает жадный интерес к окружающей жизни. Его письма и дневники полны метких зарисовок увиденного и услышанного. Жажда впитывать все интересное, волнующее, заманчиво сложное и новое в жизни неразрывно связывается у Шумана с потребностью творчества; обо всем он «размышляет на свой лад», все «просится наружу, ищет выражения в музыке»¹⁵.

Шуман реализует эту потребность, всегда тесно

связывая творчество с жизнью. Связь прежде всего обнаруживается в близости его музыки к почве немецкого народного искусства. Даже в самых сложных своих произведениях Шуман всегда опирается на формы, жанры, интонации, закрепленные в сознании многих людей. Это и интонации народной песни и танца, и распространенные в быту элементы классической музыки, это и «музыка» живой речи (последней Шуман придавал большое значение, считал, что внимание к ее интонациям и ритмам реалистически обновляет музыкальное искусство).

Творчество Шумана насыщено музыкальными зарисовками внешних впечатлений — «портретами», «сценками», «картинками с натуры». Естественно, что он был одним из активных поборников программной музыки и часто снабжал свои произведения поэтическими названиями или комментариями. Музыка — по его убеждению — вправе объединять свои усилия со словом, с поэтическим образом, которые вызывают у слушателя живую и точную ассоциацию с определенными явлениями и чувствами. По характеру своего дарования Шуман был как нельзя лучше подготовлен для осуществления такой задачи. Композитор и одновременно талантливый литератор, музыкальный критик, философ искусства, он очень заметно отличался от обычного в Германии типа цехового музыканта. В нем ярко проявился тот идеал духовного универсализма, который выдвигала и культивировала романтическая школа.

Но следует помнить, что поэтический заголовок, программа у Шумана — только вспомогательный прием. Его главная творческая задача состояла в том, чтобы вызвать конкретные жизненные ассоциации средствами самой музыки. Именно к этой цели устремлен был его талант, его творческая выдумка и мастерство. Заслуга Шумана — быть может, одна из главных, связанных с его именем — в том, что он расширил сферу музыкальной образности, за-

воевал для музыки ту степень конкретной выразительности, которой ранее владели лишь искусства описательные и изобразительные. Это одним из первых заметил глубоко солидарный с его творческими идеями Франц Лист. По словам Листа, до Шумана никто «не опубликовал столь значительного количества произведений, программа которых так совершенно отвечала бы их содержанию...». Лист называет эту особенную образную конкретность шумановской музыки «величайшим чудом»¹⁶. Она возникала благодаря характеристике шумановских музыкальных тем, что, в свою очередь, связано с новаторскими чертами мелодии, гармонии, способов изложения, то есть особенностями стиля Шумана, о которых речь пойдет в своем месте.

Шуман, как и все крупные художники, отвергал натуралистическое отношение искусства к жизни, к быту. Любая его «зарисовка с натуры» — результат активной творческой переработки жизненного впечатления. Эта переработка выражается в тонком подчеркивании характерного, типичного в воспринятом факте и в тех настроениях, которыми композитор наполняет каждую из своих пьес.

Личное отношение Шумана к изображаемому всегда очень романтично, наполнено живым чувством. Чаще всего это пылкая увлеченность или полная глубокого, трепетного волнения лирическая сосредоточенность. Во многих случаях это добрый веселый юмор или тонкая проницаемость, роднящая Шумана с его любимым Жан Полем, а также с Гофманом и Гейне.

Как известно, величайшим достижением классической немецкой философии была разработка диалектического метода. Не столько под влиянием философии, сколько в результате требований самой жизни, диалектика все шире и глубже прони-

кает в искусство. Диалектическое ощущение жизни в ее разных гранях, в ее движении и развитии, в ее внутренних закономерностях явилось сферой самых глубоких художественных открытий Гете и Бетховена. Новый философский метод, противоположный метафизике восемнадцатого века, в той или иной мере был использован всеми художниками, чуткими к своему времени, всеми, кто стремился к новому, более радикальному и глубокому охвату жизни. Диалектика стала важным прогрессивным элементом и в искусстве романтиков.

Она выразилась в характерном для романтиков двойственном стремлении: во-первых, познавать жизнь через единичное, предметное, индивидуально неповторимое; во-вторых, проникать средствами искусства в общее, духовно глубинное, в «первоначальную сущность» жизни. Эти два стремления, слитые в единый художественный принцип, открывали перед искусством богатейшие возможности. Они позволяли, в частности, с новой полнотой и многосторонностью передать жизненный процесс, дать почувствовать и его отдельные «звенья», и его общую устремленность, его многоликость и единство.

Гофман отчетливо определяет этот многосторонний принцип видения жизни в своей новелле «Угловое окно». Инвалид, прикованный к креслу, вечно хмурый и злой, обретает новый подъем душевных сил, ежедневно наблюдая из своего окна большую рыночную площадь. «За дело, брат! — говорит он своему кузену. — Посмотрим, не удастся ли мне научить тебя хотя бы основам этого искусства — умению видеть. Погляди-ка на улицу, прямо перед собой! Возьми мой лорнет». И вот рыночная толпа, на первый взгляд «всего только пестрая, сбивающая с толку путаница», анализируемая проницательным взглядом, обнаруживает сложные внутренние закономерности. За внешними приметами приоткрыва-

ются характеры, психологические стимулы, жизненные обстоятельства; из разрозненных наблюдений возникает цепь неразрывно связанных фактов, имеющих свое прошлое и устремленных в будущее. Угловое окно помогает героям новеллы понять «правдивую картину вечно изменчивой жизни»¹⁷. В сущности, ту же мысль встречаем мы в одном из эстетических фрагментов Новалиса: «Ничего нет полезнее для поэта, — писал он, — как бегло брошенный взгляд на множество предметов мира и их качества, так же как и на множество отдельных знаний». «Нет ничего более поэтического, нежели все переходы и разнородные смешения»¹⁸.

Эти же стилистические тенденции сильнее всего образом проявились в музыкальном романтизме. Наиболее полно их сформулировал Л. А. Мазель: «Одна из них — тенденция к большей, чем у предшествующих композиторов, конкретности и полноте отображения отдельных жизненных явлений. Отсюда особая характерность, взаимная контрастность и, вместе с тем, самостоятельность различных музыкальных образов. Как следствие нередко возникает и большая самостоятельность разделов музыкальной формы — развернутых и законченных. Другая тенденция, противостоящая первой, — стремление к единству концепции, к усилению связей между частями целого, к текучести и непрерывности развития, к затушевыванию и стиранию граней между разделами формы»¹⁹. Этот двойственный принцип находит свое самое полное выражение в созданных романтиками сложными, одночастными формами типа поэмы. Баллады и фантазия Шопена, «сквозные» сюитные циклы Шумана, симфонические поэмы Листа — вот ярчайшие образцы и разновидности этой новой романтической формы, где диалектический охват частного и общего, мгновения и процесса достигнут с небывалой еще полнотой.

То, что говорилось выше о непосредственности романтиков, об их стремлении ближе подойти к «натуре», относится в равной мере и к единичному впечатлению или настроению, и к передаче процесса, то есть потока впечатлений или фактов. Достигнуть в музыке нового, более свободного и непринужденного отражения этого потока — такова была одна из жизненных целей, вызвавшая изменения композиционных форм в творчестве композиторов-романтиков.

Но даже самое непринужденное, самое непосредственное развертывание музыкального сюжета — всегда плод художественной обработки, творческого обобщения. Степень этой обработки, роль формирующей воли художника и в связи с этим роль логического плана может быть весьма разной даже у композиторов очень близких по направлению. Это можно заметить, например, при сравнении свободных форм у Шопена и Шумана. Попытаюсь пояснить свою мысль метафорически.

Вы можете пережить показанную на подмостках драму. Она захватит вас, ускорит пульс, вовлечет в свой круговорот событий. Но наступит мудро подготовленный художником кризисный момент развития — предел заложенных в произведении возможностей, — высшее напряжение перейдет в «катарсис» (он может быть и за пределами драмы, но ею «выношен»), вы глубоко и радостно вздохнете, испытав могущественную силу завершенности, досказанности в искусстве. Вы словно с орлиной высоты взглянули на жизнь — увидели ее волны, ее «девятый вал»; ощутили ее итог, ее горький и радостный след... Так можно, минуя частности, представить себе поэму Шопена, где драматургия развития в очень многом близка к классической.

Может быть и иначе. Вообразите, что вас увлекли в пеструю толпу. Пусть это будет волнующая и немного фантастичная пестрота праздника — вроде той, какую нарисовал Александр Грин в «Бегущей по вол-

нам». Вы мчитесь в пестром калейдоскопе лиц, масок, сценок и одновременно захвачены потоком разнородных чувств. Здесь неистовое волнение и блаженство, страстный гнев, робкая мольба и «истома». Таинственная «голубая птица» то манит, лишь намекая о себе, то обжигает пламенем живой страсти и красоты, то лишь призрачно мелькает, дразнит и исчезает... Конца этому потоку, в сущности, нет: он может образовать еще несколько волн, может и оборваться, но не быть исчерпанным и не завершиться. И в этом есть глубокий смысл: ведь жизнь знает не только «концы» и «точки». Пожалуй, чаще и предпочтительнее она избирает многоточия.

Так психологически можно представить себе некоторые типичные фортепианные циклы Шумана. Смысл сопоставления вкратце таков: Шопен максимально приближает свои поэмы к законам драмы, то есть стремится к планомерному показу, развертыванию, исчерпанию и завершению. Шуман более всего показывает процесс, его действующие силы, его внутреннее богатство, его интенсивное «кипение».

Отмеченное отличие проявляется далеко не в столь чистом виде и далеко не всегда. Если у Шопена власть драматургического плана неизменно очень сильна, то у Шумана она бывает весьма различной. На небольших протяжениях автор «Крейслерианы» проявляет чаще всего ту же целеустремленность (хотя и при большей схематичности), что и Шопен. Отчетливо выраженный план сквозного развития встречается и в крупных композициях Шумана. Таковы, например, «Симфонические этюды» с их постепенно развивающейся и ярко завершенной героической линией. Конечно, есть определенный конструктивный план и в «Крейслериане», «Давидсбюндлерах», «Карнавале». Но здесь наиболее осязаемое выразительное значение приобретает не «движение к цели», а самый процесс чередования, смены обра-

зов при непрерывности и напряженности внутреннего эмоционального тока.

Шуман тесно связан с традициями немецкой и мировой классической музыки. Мы легко обнаруживаем в его творчестве и баховское, и бетховенское, и шубертовское, и еще чаще — музыкально-бытовое, народное. Но мы всегда ощущаем, что это, прежде всего, Шуман — его дыхание, его темперамент, его своеобразное, по-новому острое восприятие жизни.

Автор «Крейслерианы» вошел в историю музыки как один из самых смелых новаторов, и это затрудняло быстрое и широкое распространение музыки Шумана. Он писал, например, что, если в его «Карнавале» «кое-что и может нравиться отдельным людям, то все же музыкальное настроение меняется здесь слишком часто для того, чтобы публика в целом, нерасположенная к таким поминутным переменам, могла за ними следовать»²⁰. Странно читать это в наши дни, когда «Карнавал», подобно другим выдающимся циклам Шумана, с увлечением слушается в любой концертной аудитории, причем свойственная этой музыке чисто шумановская быстрая смена настроений лишь усиливает и обогащает художественное наслаждение слушателя.

Но при жизни композитора дело обстояло иначе: концертная публика того времени привыкла к иной степени насыщенности музыки образами, к иным формам, иному фортепианному изложению, в котором большее значение придавалось внешней эффектности. Вот почему даже те из прославленных пианистов, кто хорошо знал Шумана (в том числе Лист и Клара Шуман), с осторожностью, в крайне малых дозах вводили его произведения в программы публичных концертов.

Так было, повторяю, при жизни композитора. И только во второй половине девятнадцатого века творчество Шумана получило всемирное распростране-

ние и признание. Этому немало способствовала настойчивая и все более расширявшаяся пропаганда его сочинений Кларой Шуман, а также вдохновенная, смелая интерпретация его музыки Антоном Рубинштейном, горячо любившим Шумана и заражавшим этой любовью огромные массы слушателей.

Русские музыканты и любители музыки были в числе первых, проявивших симпатию к творчеству Шумана, чуткое понимание его музыки. В России нашли горячий отклик и романтическая страстность Шумана, и новизна его образного мира, и смелость музыкально-эстетических идей композитора. О новизне жизненного содержания шумановской музыки говорил, в частности, Чайковский. «Музыка Шумана,— отмечал он,— органически примыкающая к творчеству Бетховена и в то же время резко от него отделяющаяся, открывает нам целый мир новых музыкальных форм, затрагивает струны, которых еще не коснулись его великие предшественники. В ней мы находим отголосок тех таинственно глубоких процессов нашей духовной жизни, тех сомнений, отчаяний и порывов к идеалу, которые обуревают сердце современного человека»²¹.

Композиторы «Могучей кучки» ценили близкую им общественно-активную позицию Шумана в борьбе за передовые художественные принципы (Стасов называл иногда кучкистов «русскими давидсбюндлерами», уподобляя их шумановскому музыкальному кружку). Они ценили завоевания Шумана в области программной музыки, меткую образность его музыкального языка. По словам Стасова, кучкисты тяготели к Шуману, Берлиозу и Листу «потому, что живо чувствовали не только громадность их таланта, но и независимость их мысли и смелость «дерзания» на новые пути». «...Балакирев, а равно и все товарищи его по искусству, образовавшие новую русскую музыкальную школу, страстно любили музыку Шумана и глубоко изучали ее»²².

Опыт Шумана, как художника, дерзавшего «на новые пути», передовая идейно-эстетическая направленность его исканий сохраняют жизненность и в наше время.

Мне хочется подчеркнуть в этом опыте некоторые существенные моменты.

Во-первых, призыв к смелому вторжению искусства в реальную жизнь. Желание увидеть глазами художника как можно больше характерного, типичного, своеобразного. И увидеть все это непредвзято, со всеми реально существующими контрастами и «контрапунктами» жизни. Во-вторых, творческую одухотворенность, активность. Если Шуман не признавал в искусстве «красоты без правды», то он также возражал и против «правды без красоты». Иначе говоря, он и в теории и на практике не мыслил себе искусства без трепета личного художественного восприятия, без художественного отбора и переработки жизненного материала в горниле чувства, в лаборатории мастерства. В-третьих, общительность искусства Шумана и при этом — тонкое диалектичное отношение композитора к проблеме доступности художественного произведения. Искусство по природе своей демократично, обращено к людям, но оно не должно приспособляться к любой среде, не должно идти навстречу непониманию, нечувствительности, примитивизму. Шуман ненавидит приспособленчество, презирает компромисс. Он часто призывает художника к независимости, советует ему рассчитывать только на высший уровень понимания, на высший художественный критерий, не обольщаться быстро завоеванным внешним успехом. Неверно было бы усматривать в этом тенденцию к обособлению художника. Шуман имеет в виду другое: он хочет эмансипировать искусство от вздорного вмешательства пустых голов, невежд, поклонников моды или сухих педантов. Он не особенно доверяет аплодирующей «толпе», но одновременно

призывает музыканта быть в тесной дружбе с людьми, с жизнью, с природой.

«Jugend und Bewegung» (молодость и движение) — таков был один из любимых девизов Шумана. Этот девиз прекрасно выразил дух его музыки. В ней кипит молодая энергия, в ней навсегда запечатлелась юношеская отзывчивость его сердца. Вот почему столь долговечной оказалась жизнь музыки Шумана, разделившая судьбу всех лучших, вдохновеннейших творений классического искусства.

Глава вторая

ЮНОСТЬ

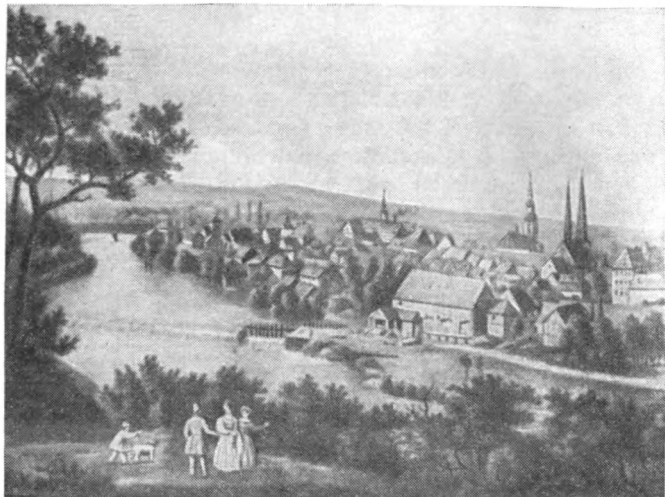
Уголок старой Саксонии

Цвиккау — родной город Шумана — один из красивейших уголков старой Саксонии. В юные годы, во время прогулок и особенно в минуты расставаний с «родным старым Цвиккау», Роберт любил долгим взглядом окинуть свой город с высоты окружающих холмов. Отсюда открывалась широкая перспектива: у самого берега Мульде* — живописное нагромождение черепичных крыш и кучки маленьких садов, над ними чуть подалее готические шпили Катариненкирхе и острая башенка Гевандхауза; а вокруг необъятная ширь: зелень лугов, рощ, возделанных полей, мягкий волнистый рельеф гор и прихотливые изгибы реки.

В наши дни трудно узнать этот пейзаж, знакомый по старинным изображениям. С высоты Брюккенберга сквозь дымчатую мглу видишь — насколько хватает глаз — вышки угольных шахт, корпуса заводов, леса труб. Современный Цвиккау — один из крупных индустриальных центров Германии.

Столь любимая Шуманом тихая идиллия его род-

* Мульде — река, на которой расположен Цвиккау.



Цвиккау, вид с Брюккенберга
Акварель Г. Тауберта (1840). Музей города Цвиккау

ного города исчезла без следа. Но еще сохранились чудесные уголки старого Цвиккау, позволяющие живо вообразить картины шумановской эпохи. Центр старого города — Мариенкирхе. Ее своеобразная темно-малахитовая башня — образец саксонской поздней готики — видна почти отовсюду. Этот собор и сейчас еще кажется огромным, величественным, особенно внутри. Алтарь, выполненный в пятнадцатом веке художником Михаэлем Вольгемутом, принадлежит к числу художественных сокровищ города. Под сводами Мариенкирхе играли выдающиеся мастера органного искусства и среди них замечательный органист, ученик Себастьяна Баха Людвиг Кребс. Здесь играл и первый учитель Шумана Иоганн Готфрид Кунтш, а Роберт совсем еще ребенком участвовал в некоторых крупных церковных концертах. И



Цвиккау. Дом, в котором родился Роберт Шуман,
ныне мемориальный музей

Цветная гравюра Альфреда Краузе (1860)

в наши дни у входа в Марпенкирхе можно увидеть афишу, извещающую об очередном исполнении хоровой классики: старая музыкальная традиция города продолжает жить.

1945 год дотла уничтожил один из драгоценнейших памятников старого Цвиккау — шумановский «Jugendhaus». В этом доме, где с 1817 года помещалось издательство отца композитора, Роберт провел лучшие годы своей юности — время первых бушеваний проснувшейся творческой природы. Сейчас здесь пустырь. Но неподалеку находится вполне сохранившийся «Geburtshaus». В 1807 году арендатором этого двухэтажного дома стал переехавший из Ронненбурга предприимчивый Август Шуман. Здесь 8 июня 1810 года, в угловой комнате, выходящей на оживленную и пеструю Рыночную площадь



Рыночная площадь в Цвиккау во времена Шумана
*Картина маслом Иоганна Готфрида Пулиана (1833). Музей
города Цвиккау*

(она и сейчас в высшей степени колоритна по своему архитектурному облику), впервые подал свой голос новый член семьи — маленький Роберт. В 1956 году в этом доме учрежден музей Шумана, ставший ныне крупнейшим мировым центром изучения и пропаганды шумановского наследия.

Черты далекой старины запечатлелись и на здании бывшей Цвиккауской гимназии. Будто вросший в землю, массивный серый корпус некогда принадлежал монастырю. С середины шестнадцатого века это гимназия — главный центр просвещения в Цвиккау, а с девятнадцатого века — важный очаг распространения прогрессивных идей, связанный с именем Карла Рихтера (один из учителей Шумана). Вот бывший гимназический зал, очень неуютный, холодный. Но, вероятно, его не раз согревали молодые

сердца. Здесь на ученических вечерах играл и читал стихи юный Шуман...

Автор «Грейслерианы» надолго сохранил привязанность к своей «маленькой родине» — городу, где он «написал первые стихи, выкурил первую сигару, построил свою первую философию, где мальчик тихо и неосознанно превращался в юношу»¹. Покинув Цвиккау, он с тоской думает о задушевном уюте и особенно о природе родного города. В юности эти чувства усиливались контрастами первых впечатлений от Лейпцига. «Природа, где я найду ее здесь? — пишет Роберт матери вскоре после отъезда из Цвиккау. — Все здесь искусственное: нет ни долин, ни гор, ни леса, где я мог бы по-настоящему предаться своим мыслям, нет никакого уединенного места, кроме запертой на засов комнаты, где внизу всегда шумят и скандалят»². С тоской вспоминает он картины детства: «эти тихие осенние вечера», «позолоченные вершины и цветущие луга», «всю эту тихую жизнь природы и дружелюбных людей»³.

Однако идиллическая «тишипа» родного города имела для Шумана и другое, во многом противоположное значение.

Цвиккау начала девятнадцатого века — типичная немецкая провинция. Только что переживший опустошительные годы наполеоновского нашествия, городок беден, влачит скудное существование как в материальном, так и в духовном отношении*. Узость интересов, консервативность суждений, мелочный практицизм — все это уже в юности отталкивало Шумана. А ведь именно с этим он более всего сталкивался в непосредственно окружавшей его среде

* В Цвиккау насчитывалось в то время около 5000 жителей, теснившихся в старых домах на узких улицах внутри городской черты. Большая часть населения занималась ремеслами (преобладали ткачи, кузнецы, дубильщики), а также полевым хозяйством на небольших участках за городскими воротами.

Цвиккау. Несомненно, что уже в детстве у Шумана рос дух протеста против мещанского болота немецкой провинции.

Для Шумана (как, впрочем, и для многих немецких художников) счастливым обстоятельством было то, что в его маленьком городе существовали все же культурные очаги, преемственно связанные с большими традициями немецкой мысли и немецкого искусства. О них еще придется упоминать. Пока же отмечу особенно важный факт: в годы, о которых идет речь, одним из самых крупных и влиятельных очагов культуры в Цвиккау был дом и книгоиздательское дело отца Шумана. Здесь будущего художника окружала атмосфера живых литературных интересов, его творческие склонности находили понимание и поддержку.

Родители

Биографов Шумана не случайно привлекает к себе личность его отца: многое, удивительно многое сближает характеры и жизненные судьбы отца и сына. Если Роберт писал, что вся его молодость прошла в постоянной борьбе между «поэзией и прозой», то его отец мог бы то же самое сказать обо всей своей жизни.

Сын бедного пастора, Август Шуман (1773—1826) родился в деревне Энтшютц близ Геры, затем вместе с семьей переехал в город Вейду, где отец получил место архидьякона. Уже в детстве Август проявил литературные способности и необычайную жажду знаний. Родители не принимали всерьез этих стремлений, да и не в состоянии были по своей бедности материально поддержать их. Около четырех лет он посещает гимназию, а затем его отдают на выучку купцу в Ронненбург. Начинаются годы скитаний,

упорных и тщетных попыток прорваться на свою любимую литературную дорогу. В Лейпциге, куда Августа забросили поиски места и заработка, он загорается новой мечтой: ему удастся поступить в качестве *studiosus humaniorum* (студента гуманитарных наук) в местный университет. Но крайняя нужда вскоре вынудила его вернуться в родительский дом. Здесь, продолжая свои постоянные литературные опыты, он сочиняет романтический цикл «Рыцарские сцены и монашеские сказки» и посылает его на отзыв книготорговцу и литератору Гейнзе в город Цейтс. Гейнзе, уже находившийся в переписке с юношей, не посулил ему литературного будущего, но искренне захотел помочь. Август переезжает в Цейтс и начинает работать в торговом заведении Гейнзе. Теперь он целые дни возится с книгами, и уже это доставляет ему большую радость.

В Цейтсе его привлекает миловидная и сердечная Иоганна Шнабель, дочь городского хирурга, у которого он снимает комнату. И он тоже нравится девушке. Но как доказать родителям Иоганны, что он вправе ввести ее в свой дом? Где достать необходимую «солидную» сумму? И вот (ситуация, очень напоминающая годы жениховства Роберта, когда он под нажимом Вика уезжает в Вену, чтобы устроить свое «прочное положение») юноша временно покидает Цейтс и энергично принимается за работу. Полтора года затворничества и упорного труда под родительским кровом посвящены практическим заданиям: Август выполняет несколько выгодных литературных заказов, в том числе четырехтомный «*Compendioses Handbuch für Kaufleute*» (справочник для торговцев). Уже в эти годы проявляется инициативность, настойчивость и неутомимость Августа Шумана, богато унаследованные Робертом.

Сумма, вырученная за труды, была действительно солидной. Она дала возможность молодому человеку вступить в качестве компаньона в дело одного рон-



Фридрих Август Шуман, отец композитора
Портрет маслом Л. Глезера (1810). Дом-музей Шумана

ненбургского купца и вскоре осуществить свой союз с Иоганной Шнабель, будущей матерью Роберта. Это произошло в 1795 году. А еще через четыре года Август Шуман основал собственное книгоиздательское дело. Теперь он был ближе, чем когда-либо, к своим заветным целям. Издательство быстро пошло в гору. В 1807 году Шуман переезжает в Цвикау, где в то время живет его брат Фридрих. В саксонском городке появляется книгоиздательская



Иоганна Христиана Шуман (урожденная Шнабель), мать композитора

Портрет маслом Л. Глезера (1810). Дом-музей Шумана

фирма «Братья Шуман». Годы, прожитые в Цвиккау,— лучшее время в жизни Августа Шумана. Энергичный и добросовестнейший хозяин предприятия, он все же много сил отдает литературным делам. Ради практических целей он продолжает работу над справочными изданиями, которые, впрочем, приобретают значение исследовательских работ. Таков в особенности его обширный труд «Staats, Post und Zeitungslexikon von Sachsen» — книга, насыщенная

огромным фактическим материалом и поныне являющаяся ценным источником для изучения истории и материальной культуры Германии. Многообразно проявляются склонности Августа Шумана к художественной литературе и к общественно-просветительской деятельности. Он переводит на немецкий язык Вальтера Скотта и Байрона (одного из своих любимых поэтов) и, кажется, впервые в истории предпринимает общедоступное «карманное» издание классиков. Он начинает выпускать популярную серию биографий под названием «Галерея знаменитейших людей всех народов и времен». Он руководит периодическими изданиями — вначале это «Erzgebirgischen Boten» («Горнорудный вестник», 1807—1812), затем «Erinnerungsblätter» («Памятный листок», 1813—1826). Он не может отказать себе и в самостоятельном художественном творчестве. Биографы упоминают его роман «Dagober und der Zug nach Osten» («Дагобер и путь на восток»), где в красочном описании Индии проявились романтические склонности автора.

На известном портрете работы Л. Глезера (1810) Август Шуман изображен в его лучшее время. Мы видим лицо, исполненное энергии, освещенное умным и теплым взглядом, с чуть проглядывающим в уголках губ сдержанным тонким юмором. В эти годы жизненного расцвета на него уже надвигался неотвратимый кризис физических сил — по-видимому, результат многолетнего перенапряжения. Трагическая кончина старшей дочери ускорила этот процесс. Через несколько месяцев после потрясения, 10 августа 1826 года, скончался и Август Шуман. Траурное извещение гласило: «Он умер вследствие далеко зашедшей нервной болезни в возрасте 53 лет»⁴.

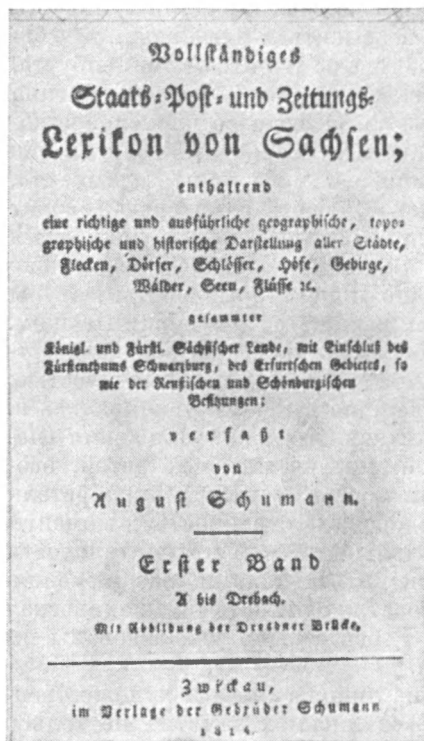
Мать композитора Иоганна Христиана, урожденная Шнабель (1771—1836), в возрасте 24 лет вышла замуж за Августа Шумана, и с этого момента вся ее жизнь была посвящена семье. Дочь врача, соединив-

шая свою судьбу с человеком незаурядной культуры, она все же не смогла возвыситься над провинциализмом окружавшей ее среды Цейтса, Ронненбурга, Цвицкау. В ее взглядах на жизнь царила рутина бюргерского практицизма. Отсюда ее длительное сопротивление артистической карьере Роберта, так мучительно осложнившее юные годы музыканта. Вместе с тем переписка Роберта с матерью говорит об их глубоком и, видимо, никогда не нарушавшемся душевном контакте. Здесь сказывалась не только родственная любовь, но и некоторые черты натуры Иоганна Шуман, сближавшие ее с младшим сыном. По свидетельствам современников, она обладала острой душевной впечатлительностью и отзывчивостью. Эти прирожденные свойства с годами усиливались и, видимо, вследствие жизненного перенапряжения (нелегко приходилось ей, матери пятерых детей, особенно в годы болезни дочери и мужа) приобретали иногда характер нездоровых странностей: моменты повышенной чувствительности и сентиментальности чередовались с бурными вспышками раздражения. Вероятно, острая впечатлительность и психическая неуравновешенность Роберта были унаследованы им более всего от матери.

Иоганна Шуман не лишена была и художественных способностей. В ее письмах заметна не только непосредственность, но и образность, и литературный темперамент. Скорее всего эта поэтическая искорка вела свое происхождение от Лессинга, с которым Иоганна находилась (по материнской линии) в кровном родстве. Она была также и музыкальна. В ранние, еще не отягченные заботами годы супружества она охотно пела любимые оперные мелодии. Муж разучивал с ней отрывки из произведений Моцарта. Друзья называли Иоганну «das lebendige Argenbuch» (живое собрание аргий).

В 1797 году Иоганна Шуман родила своего старшего сына Эдуарда. За ним последовали Карл (1801),

Титульный лист словаря-справочника по Саксонии, составленного отцом Шумана



Юлиус (1805), Эмилия (1807). В 1809 году она решилась от бремени мертвой девочкой. К большой радости семьи 8 июня 1810 года родился сын, получивший имя Роберт Александр.

В гимназии и дома

Он был с детства окружен особым вниманием. Не только как младший в семье, но и потому, что покорял всех душевной обаятельностью и все более

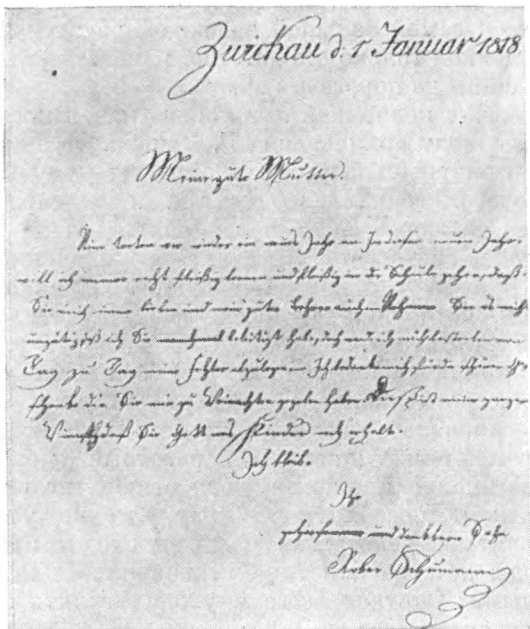
расцветавшей талантливостью. Он был последней радостью и самой большой надеждой родителей. Но, увы, отец знал только его детство, мать навсегда рассталась с ним на пороге его славы.

В шесть с половиной лет Роберт начал посещать частную школу архидьякона Г. Дёнера. В семь лет начинаются уроки фортепианной игры у музыкального педагога бакалавра Кунтша и одновременно изучение языков — сначала латинского, затем французского и греческого. В девять с половиной лет (1820) Роберт становится учеником Цвиккауской гимназии, которую оканчивает восемнадцатилетним юношей в 1828 году.

Вспоминая (в пятнадцать лет) о начале своего гимназического периода, Роберт писал: «...Моя жизнь становилась уже более беспокойной. Все сильнее обременяемый школьными работами, я был, однако, не вполне прилежен, хотя отнюдь не страдал недостатком способностей. Страх, что не успеешь подготовиться, действовал очень плохо, и прекрасные годы детства поистине становились для меня тягостными. Охотнее всего я уходил гулять совсем один и изливал свое сердце природе»⁵.

Уже из этих строк видно, что гимназия не очень манила к себе Роберта. Его мысли слишком часто улетали в сторону: в центре интересов были домашние творческие увлечения, общение с друзьями, с природой. По воспоминаниям гимназического товарища Э. Флехсига, узнавшего Роберта в 1822 году, «в школе он был посредственным, чаще всего мечтательным, проявлял недостаточное внимание»⁶. Все же блестящие способности брали свое, и Роберт овладевал знаниями отлично. Это записано в его аттестате зрелости (1828), где, вместе с тем, отмечается большая роль его домашних занятий и личной творческой инициативы. Приведем этот интересный документ полностью.

«Роберт Шуман из Цвиккау в течение двух лет



**Письмо семилетнего Роберта Шумана
к матери**

Автограф. Дом-музей Шумана

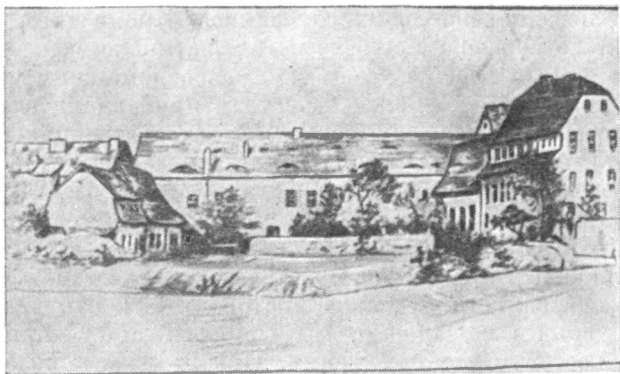
посещал старший класс местной гимназии и весьма внимательно слушал лекции; к последним он с неизменной тщательностью готовился и затем добросовестно прорабатывал их дома. Обладая счастливой умственной одаренностью, которую он благодаря своему исключительному, достойному похвалы прилежанию, так же как и благодаря своей любви к наукам, повседневно углублял и расширял,— он добился отличных успехов во всех пройденных в гимназии дисциплинах и особенно в своих созданных дома статьях и стихах; в них он далеко, далеко оста-

вил позади себя своих соучеников. Кроме того, он отлично переводил с греческого и латинского на родной язык и вообще много занимался домашним чтением. К этим хорошим качествам прибавлялись еще некоторые другие, а именно — его нравственная чистота и любезность в обращении, благодаря которым он всем в любое время предлагал свои услуги. Таким образом, учительский совет признал его во всех отношениях достойным направления в университет в качестве студента-юриста».

«Названного Шумана, которого мы отпускаем с чувством сожаления, мы сопровождаем нашими дружественными надеждами. При этом мы желаем ему от нашего отеческого сердца никогда не сворачивать с этой дороги, по которой он до настоящего времени так похвально шагал, и не дать себя увлечь на противоположный путь»⁷.

Интересы юного Шумана сосредоточивались главным образом в мире искусства. Но круг этих интересов был весьма широк, и Роберт сам долгое время не мог решить, что для него важнее, что органичнее — музыка, поэзия, драма или филология, эстетика, художественная публицистика. Показателен в этом смысле один из его самоанализов, зафиксированный в дневнике 1827 года: «Кто я собственно такой — мне самому это еще не ясно. Фантазия, кажется, у меня есть, и в этом мне никто не отказывает. Глубоким мыслителем я не могу себя считать: я никогда не в состоянии логически развить то, что я, быть может, неплохо начинаю. Поэт ли я (ибо сделаться поэтом нельзя) — это пусть решат потомки»⁸.

В цитированных строках, так же как и во всей этой интересной записи, ни слова не говорится о музыке. Как мы увидим, в конце двадцатых годов музыка уже не только проложила глубокую борозду в жизни Шумана, но и более всего захватывала его. Однако повседневные занятия, планы и надежды пока еще главным образом связаны с литературой.



Цвиккауская гимназия во времена Шумана

Рисунок карандашом неизвестного художника. Дом-музей Шумана

Быть может, это обусловлено тем, что литература являлась страстью отца, который с особым вниманием и надеждой относился к любым начинаниям Роберта в этой области.

Литературное развитие началось, естественно, с усиленного чтения. Большая домашняя библиотека отца находилась в полном распоряжении Роберта, и он поглощал книги в огромном количестве. Любил читать вслух стихи. «Меня и Рёллера он зачитывал почти до смерти», — вспоминает Флехсиг⁹. Чтение вскоре же вызвало литературные подражания, которые постепенно превращались в собственные творческие опыты.

К числу первых таких опытов относятся «разбойничьи комедии». Десятилетний Роберт сочиняет их с практической целью. Вместе с братом Юлиусом, школьными товарищами и при активном содействии отца в доме сооружена была маленькая сцена и устраивались публичные представления. В пятнадцать лет Роберт вспоминает об этих развлечениях

с легким юмором: «у нас с братом и несколькими школьными товарищами был очень милый театр, в котором мы, хоть и получили известность и даже славу по всему Цвиккау... играли совсем наспех, отпускали ужасные остроты и устраивали потасовки»¹⁰.

Первая тетрадь, объединившая литературные опыты Шумана, датирована 1823 годом (ноябрь — декабрь) и носит характерное для автора затейливое название «Листки и цветочки из золотой долины. Собраны и объединены Робертом Шуманом, названным Шкюландер». Тетрадь содержит стихи как переписанные из книг, так и собственные. Рядом с ними — драматические опыты и выписки из трактата Х. Д. Шубарта «Мысли к эстетике музыкального искусства». Продолжением явилась тетрадь под названием «Всякая всячина из-под пера Роберта на реке Мильде». В этом рукописном собрании более широкое место отведено собственным сочинениям. Здесь и лирика, как, например, стихотворение «Тоска» («*Sehnsucht*»), к которому автором была сочинена также и музыка (рукопись утеряна), и стихотворения, написанные по случаю семейных праздников, и начало драмы с хорами «Кориолан», трагедия «Двое Монтальти» и другие. Значительное место занимают здесь стихотворные переводы на немецкий язык античных классиков и других поэтов.

Уже в пятнадцать лет у Шумана ярко проявилась столь свойственная ему склонность к пропаганде своих идей и интересов. Увлечаться книгами и даже «зачитывать до смерти» двух-трех ближайших друзей — этого ему мало. Возникает потребность в более широком общении и влиянии. И вот по инициативе Роберта рождается литературный кружок.

В уставе, написанном рукою Шумана, сказано, что цель кружка — «введение в немецкую



«Jugendhaus»—дом, в котором прошли юные годы Роберта Шумана (Цвиккау). Разрушен во время второй мировой войны (1945)

литературу, которая в каждой области знаний дает нам столь богатый материал и которую многие из нас, то ли по небрежности, то ли по ограниченным возможностям, знают еще очень недостаточно». Однако кружок может и не претендовать на всесторонний охват отечественной литературы и ограничиться только беллетристикой. «На каждом заседании,— гласит устав,— после чтения вслух образцовых произведений наших поэтов и прозаиков будет происходить ознакомление с биографией кого-либо из наших знаменитых людей, будут высказываться мнения по этому поводу, разъясняться не вполне осознанные еще впечатления; кроме того, члены кружка познакомят друг друга с собственными стихотворениями и выскажут о них критические суждения, которые будут записываться в специально для этого заведенную тетрадь...»¹¹

Кружок, начавший свою деятельность 12 декабря 1825 года, просуществовал до отъезда Роберта Шумана из родного города, то есть около трех лет. За это время состоялось тридцать литературных собраний. Читались драмы Шиллера (с распределением ролей), произведения Вейссе, Козегартена, Нимейера, Мейснера, Коллина, Глейма, Раупаха, Шульце. В 1827 году появляется имя Жан Поля, в то время уже сильно привлекавшего Роберта.

У юного Шумана ярко проявилась еще одна коренная черта его натуры: увлечение сразу же стало для него напряженным творческим трудом, которому он отдавался с настойчивостью и ответственностью профессионала. Флехсиг вспоминает о Шумане юношеских лет как о «прилежнейшем и неутомимейшем человеке», обладавшем «железной силой воли»; «кроме небольшого времени, которое он по вечерам проводил в трактире, он весь день с раннего утра сидел над тем, чем он в данный момент занимался»¹².

Особенно много сил уделяет он изучению и переводам античных классиков. Его побуждает к этому не только любовь к литературе и замеченная им в себе способность легко схватывать метрику стиха (об этом упоминается в одном из автобиографических набросков), но, по-видимому, еще в большей мере, специальный интерес к филологии и желание расширить свою литературную эрудицию. Из различных документальных источников мы узнаём, что Шуман читал в оригиналах и переводил на немецкий язык Гомера, Платона, Тацита, Саллюстия, Горация, Сафо, Цицерона, Софокла. Из писателей других эпох Шуман высоко ценил Сарбиевского, читал Оссиана, Петрарку, Шекспира, Байрона; из немецкой литературы, кроме Жан Поля и Шиллера, хорошо знал Клопштока, Шульце и Гельдерлина.

Жажда литературных знаний сделала для Шумана привлекательной работу над немецким изда-

нием большого латинского словаря Форчеллини* — корректуру весьма сложного текста, которую он выполнял по просьбе ректора гимназии.

Письмо к Флехсигу от 17 марта 1828 года, одно из ценнейших в юношеской эпистолярии Шумана, хорошо вводит нас в круг филологических интересов автора. «Я принялся сегодня за Гомера, — пишет Роберт, — и думаю до пасхи покончить с «Илиадой». У Форчеллини я должен тщательно, с поправками, выписками, разъяснениями, прочесть грутеровские надписи. Эта работа интересна, на ней многому учишься, к тому же несколькими пфеннигами больше попадает в карман. Я получаю по талеру за каждый лист корректуры. Впрочем, все выдающиеся филологи работают над этим: Пассов, Бейер, Герман, Маттё, Керхер, Люнеман, Фротшер, Линдеман, Вебер, Ленц, Ханд, Нибур, Орелли, Цумпт, Рамсгорн, Вундер, Вейхерт, Кислинг, Якобс, Вюстеман. Наш ректор день и ночь потеет над тем же, но только он еще не дорос до такого дела. Мне пришлось перерыть сейчас целую библиотеку, и я нашел много ненапечатанных сборников Гронова, Грева, Скалигера, Хейнзиуса, Барта, Даума и др. С Софоклом я покончил, за исключением «Филоктета». Недавно я начал платоновского «Критона», но он мне пришелся не по вкусу, а отчасти я его не понял. Платон — пища для зрелого мужа. Тацит и Саллюстий очень привлекают меня. Цицерона я все еще не переносу, он ведь был только «крючкомвором, шарлатаном и ветреником», нужно совсем отбросить его личность, чтобы он поправился, но я этого сделать не могу. Гораций был *libertin* [вольнодумцем] — не более того. Я восхваляю возвышенного Сарбиевского... Недавно меня все же совершенно очаровала «Прогулка» [Шиллера], и я с большой теплотой подумал о на-

* E. Forcellini. *Lexicon totius latinitatis*. Немецкое издание вышло в Шнееберге, в издательстве Карла Шумана (брата композитора).



Дом-музей Шумана в Цвиккау. Рабочая комната композитора.

ших клопштоковских вечерних прогулках. Впрочем, считаю, что Гете труднее Клопштока, Цезарь труднее, чем оды Горация, сатиры Горация — труднее, чем все писания Цицерона, поскольку в них имеются смысловые трудности, у Цицерона же только трудности языка. Последние можно преодолеть, тогда как первые постигаются лишь с годами». Извинившись за свою словоохотливость, Шуман сообщает еще о том, что ректор гимназии намерен познакомить его с учеными-филологами. «Ректор обещал мне рекомендательные письма к Герману и Вендту. С Вендтом, надеюсь, у нас будут хорошие отношения. Титтман, который недавно был здесь, — весьма вежлив, он очень отличил меня; ты еще услышишь об устроенном в его честь факельном шествии, где я был *Chapeau d'honneur* [распорядителем танцев] и оратором»¹³.

Юношеские литературные занятия Шумана удивительно разнообразны. Кроме поэзии, переводов, научно-филологических изысканий, он участвует также в предпринятой отцом серпю «Галерея знаменитейших людей всех народов и времен» (сочинение кратких биографий-характеристик). Рядом с этим создаются научно-эстетические работы, отчасти компилятивные, но уже все более заметно отражающие личные взгляды и стремления будущего художника. Таковы ранние шумановские статьи и речи: «О влиянии одиночества», «О глубоком внутреннем родстве поэзии и музыки», «О случайности и ничтожном значении посмертной славы», «Жизнь поэта».

Одновременно под влиянием Жан Поля возникает и другой род литературных работ: свободно оформленные полудневниковые, полубеллетристические фрагменты, отражающие, быть может, самое существенное, самое личное в душевном и умственном формировании Шумана. Но об этих работах мы скажем несколько позднее.

Музыка

О начале своего музыкального развития Шуман в автобиографическом наброске пишет: «Сильная склонность к музыке в самые ранние годы. Начало моих уроков на фортепиано, вероятно, — в 7 лет. Повидимому, на мои музыкальные способности родители обратили внимание благодаря моему вечному пеню. Первый и единственный учитель в Цвиккау — бакалавр Кунтш, хороший, любящий меня учитель, который, однако, сам играл посредственно. Рано начал сочинять...»¹⁴ В других автобиографических записях Шуман отмечает свою раннюю склонность импровизировать на фортепиано. Это его постоянная, неутолимая потребность, которой уделяется время ежедневно. Случается, что и в поздние вечер-

ние часы, уже сонный, он изливает свое чувство за инструментом. Когда долго не играет, начинается «болезненная тоска». О своем «старом, дорогом, любимом» фортепиано Роберт писал впоследствии: «оно лучшее воспоминание о моих детских и юношеских годах, оно сочувствовало всему, что я переживал тогда, отзывалось на все слезы и вздохи, но и на все радости»¹⁵.

Импровизации юного Шумана не только излияния чувств. Уже в детстве проявилась его замечательная способность к музыкальным характеристикам. Он заставляет от души хохотать своих товарищей, когда импровизирует на фортепиано юмористические музыкальные «портреты»¹⁶. Первыми композиторскими опытами Шумана были сочиненные им в семь-восемь лет небольшие фортепианные пьесы-танцы.

Иоганн Готфрид Кунтш давал Шуману уроки музыки с семи до пятнадцати лет. Музыкант-самоучка, живший всегда в провинции и не обладавший, по-видимому, сильным дарованием, Кунтш был ограничен в своих возможностях. Однако благодаря большой работоспособности и добросовестности он сумел стать хорошим профессионалом-практиком. Кунтш преподавал фортепианную игру в Цвиккауской гимназии, был органистом в Мариенкирхе, руководил местным любительским хором и оркестром. Историк Цвиккауской гимназии д-р Э. Герцог (также учившийся у Кунтша) называет его «добрым, но строгим учителем» и отмечает его большие заслуги в музыкально-культурной жизни города¹⁷.

Кунтш дал юному Шуману необходимейшие элементарные знания и навыки, но скоро отстал от бурного роста своего гениального ученика. Он сам почувствовал это и отказался от ненужных более занятий. Шуман навсегда сохранил к нему теплое и благодарное чувство. Он писал Кунтшу в 1832 году: «Вы не поверите, мой глубоко уважаемый учитель и друг, как часто и как охотно я думаю о Вас. Вы были



Иоганн Готфрид
Кунтш (1775—1855),
первый учитель му-
зыки Роберта Шу-
мана

*Портрет неизвестного
художника. Дом-музей
Шумана*

первым, кто разгадал во мне преобладающий музыкальный талант, и рано указали путь, на который так или иначе должен был привести меня мой добрый гений»¹⁸. Шуман поддерживал дружескую связь с Кунтшем до его последних лет*.

Хотя в отроческие годы Роберт еще далек от решения стать профессионалом музыкантом, но он очень остро ощущает потребность углубить свои музыкальные знания. Помощи ему ждать было в Цвиккау не от кого. Шуман много раз отмечает это грустное обстоятельство своей цвиккауской жизни, он чувствует «полнейшее отсутствие руководства... недостатки слуха, особенно техники и теории»¹⁹.

* В 1845 году он посвятил своему учителю «Этюды для педального фортепиано» ор. 56. В 1852 году Шуман горячо поздравил Кунтша в связи с отмечавшимся в Цвиккау (7 июня) пятидесятилетием его деятельности органиста.

Отец, со всей серьезностью относившийся к музыкальному призванию Роберта, лелеял план фундаментального обучения его в Дрездене у К. М. Вебера. Он обратился к прославленному композитору с письмом. Однако попытка оказалась неудачной. Вебер находился в это время в Англии и вскоре, в 1826 году, скончался. В том же году не стало и Августа Шумана. Его идея серьезного музыкального обучения Роберта не получила в семье никакого развития. Впоследствии, вспоминая этот последний этап своей жизни в родном городе, Шуман писал Гуммелю: «Я продолжал идти своим путем инстинктивно, как слепой без поводыря. Образцов для меня не могло быть в маленьком городке, где я сам, пожалуй, слыл таким образцом»²⁰.

Отсутствие руководства отчасти восполнялось музыкальными впечатлениями. В Цвиккау они не были частыми и обильными. Но с течением времени Шуман со свойственной ему активностью все более старался умножить эти впечатления. Иначе говоря, идя по пути многих самоучек, он сделал своей школой изучение музыкальной литературы.

В девять лет, находясь с отцом в Карлсбаде (Карловых Варах), Роберт впервые в жизни слушает крупного музыканта-артиста. Это был знаменитый Игнац Мошелес, концертировавший здесь 4 и 17 августа 1819 года. Впечатление оказалось сильным и запомнилось надолго.

Что мог Шуман услышать в Цвиккау? Некогда город славился своими канторами, среди которых были крупные мастера общенационального масштаба*. На высоком уровне находилось тогда хоро-

* В эпоху Реформации в Цвиккау жил выдающийся композитор и органист Давид Кёлер (ум. в 1565 году), а также всеми уважаемый Корнелиус Фрейндт (ум. в 1591 году). В восемнадцатом веке постоянным органистом Мариенкирхе был упоминавшийся уже известный ученик Баха Людвиг Кребс.

вое и органное искусство. В начале девятнадцатого века, несмотря на общий упадок города, сохранилась еще культура хорового пения в старых кирхах Марии и Катарини; по-прежнему два раза в неделю на улицах распевал хор мальчиков. В годы детства Шумана началось некоторое оживление и в концертной жизни. Возникло музыкальное общество под названием «Бюргерконцерт» («Городской концерт»), объединившее местные хоры (в том числе любительский), городской и военной оркестры. Появилась возможность исполнять время от времени крупные классические произведения. Так, например, под управлением Кунтша была исполнена весьма известная в то время оратория Ф. Шнейдера «Страшный суд»; юный Шуман участвовал в этом исполнении: он аккомпанировал, «стоя у клавира».

Чаще музыка звучала в домах. Играли и в семье Шуманов. Фортепианной игре обучались старшие братья Роберта Эдуард и Юлиус (последний продвинулся весьма далеко; он играл, например, в начале тридцатых годов шумановскую Токкату). По мере того как раскрывался талант Роберта, музыка все более широко входила в жизнь семьи. В лице своего товарища по занятиям у Кунтша — Пильцинга (сына местного военного капельмейстера) он нашел отличного партнера для игры в четыре руки. С ним он штудировал произведения Гайдна, Моцарта, Бетховена, позднее — Риса, Калькбреннера, Дюссека, Вебера, Мошелеса, Гуммеля.

Отец приобрел для Роберта новый венский инструмент и все время пополнял домашнюю нотную библиотеку. Из автобиографических заметок видно, что Шуман по клавирам знакомится с операми Моцарта: «Дон-Жуаном», «Милосердием Тита», «Похищением из сераля», «Волшебной флейтой» (последнюю слушает также в Лейпцигском театре, в 1818/19 году), с «Водовозом» Керубини, «Фрейшюцем» и «Прецнозой» Вебера.

Однажды в магазине у отца Роберт обнаружил попавшую сюда, очевидно по ошибке, увертюру к опере «Тигран» Ригини с полным комплектом оркестровых голосов. И вот возникает новая музыкальная затея: собрав своих друзей-музыкантов, юный энтузиаст с помощью отца организует домашний оркестр. Состав оркестра — две скрипки, две флейты и две валторны *. Вслед за увертюрой Ригини разучиваются другие несложные произведения и постепенно готовятся целые программы с участием вокалистов. Вот одна из таких программ, исполненных под управлением Роберта Шумана:

Первое отделение

Гросгейм. Увертюра для оркестра.

Вебер. Хор из «Прециозы».

Анданте для двух Clascord **, флейты, гобоя и кларнета (автор не указан).

Моцарт. Ария из «Бельмонта и Констанцы».

Лекур. Фортепианный концерт.

Второе отделение

Эйхнер. Симфония.

Буальдьё. Хор из «Жана Парижского».

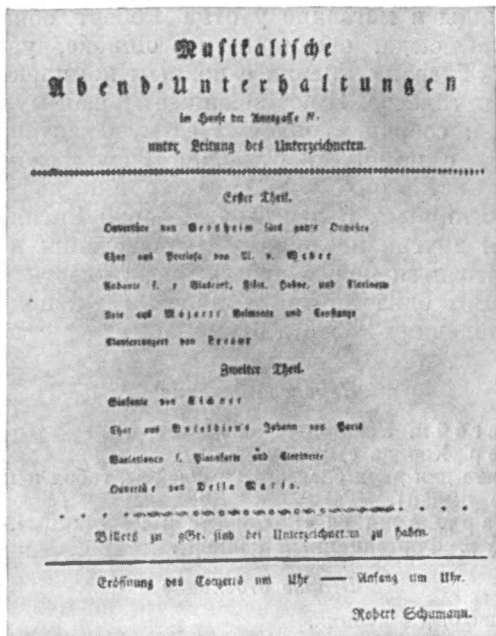
Вариации для фортепиано и кларнета (автор не указан).

Делла Мария. Увертюра ²¹.

Силами этого домашнего ансамбля исполняется первое относительно крупное произведение Шумана — сочиненный им, по-видимому в 1822 году, «150-й псалом» для хора и оркестра. Тогда же Шуман предпринимает другие композиторские опыты, оставшиеся незавершенными: он сочиняет начало увертюры и несколько отрывков для задуманной оперы.

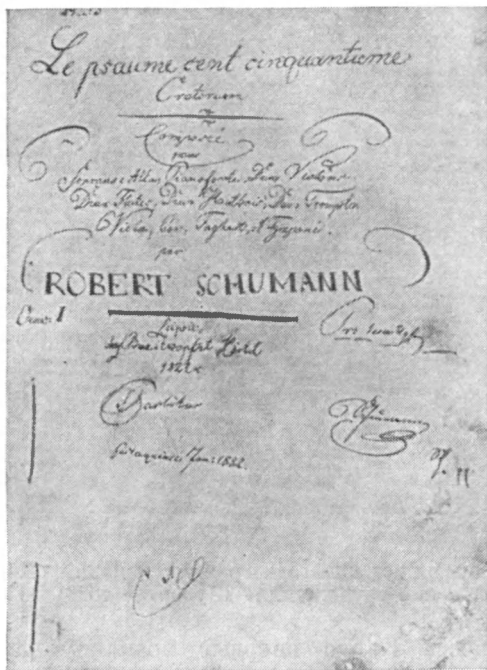
* Партии недостающих инструментов, в частности басовую, Роберт вначале играет на фортепиано, одновременно дирижуя. В дальнейшем, чтобы в нужный момент восполнить пробелы, он овладевает виолончелью и флейтой.

** Стеклянная гармоника.



Программа домашнего концерта, организо-
ванного Робертом Шуманом в 1824 году
Дом-музей Шумана

Источником ценных музыкальных впечатлений были для Шумана квартетные вечера у почтмейстера Шлегеля и у директора фабрики Карла Эрдмана Каруса. О музыкальном доме Карусов Шуман вспоминал особенно тепло. Здесь «ежедневно можно было услышать произносимые с воодушевлением имена Моцарта, Гайдна, Бетховена»; у Карусов Роберт впервые познакомился со многими почти не звучавшими в провинции произведениями этих мастеров, в частности,— с их квартетами. В этом доме и сам



Титульный лист к одному из первых сочинений Шумана («150-й псалом»), 1822
Автограф. Дом-музей Шумана

Роберт часто играл на фортепиано и все здесь казалось ему «радостью, весельем, музыкой»²². В 1827 году у Карусов гостила племянница Агнесса*. Талантливая певица и очаровательная молодая женщина, она произвела на Шумана огромное впечатле-

* Агнесса была женой врача Эрнста Каруса из Гольдцига. Впоследствии переехала в Лейпциг, где ее муж стал профессором университета и где она вновь встретилась с Шуманом.



Титульный лист одного из ранних изданий «Прекрасной мельничихи» Шуберта (1829)

ние. Агнесса Карус впервые познакомила юногу с песнями Шуберта, который, наряду с Жан Полем, становится его художественным кумиром, «единственным Шубертом». Результатом этого впечатления явилось начало собственного песенного творчества. В 1827 году Роберт сочиняет песни на стихи Байрона и Э. Шульце. Тогда же в состоянии исключительного творческого подъема он пишет ряд новых фортепианных пьес и начинает работать над фортепианным концертом в e-moll (неокончен).

А параллельно, шаг за шагом, совершенствовалось исполнительское мастерство Шумана. Э. Флехсиг вспоминает, что уже в тринадцать лет Роберт производил впечатление весьма сильного пианиста и его часто можно было услышать на открытых вечерах. Он выступает в домах и на гимназических кон-

цертах. В его репертуаре виртуозные вариации Герца и Мошелеса, произведения Крамера, Риса, в частности, «Фантазия» Риса ор. 90 № 2, «Приглашение к танцу» Вебера. На гимназическом вечере 25 января 1828 года, незадолго до своего отъезда из родного города, Шуман играет фортепианный концерт Калькбреннера ор. 1. В программе этого «музыкально-декламационного» вечера имя Шумана встречается дважды: кроме музыкального выступления, он читает монолог из «Фауста» Гете.

Друзьям уже было ясно, какова его главная страсть. «На пасху 1828 года,— вспоминает Флехсиг,— он окончил школу; в качестве курьеза и характерного факта я должен упомянуть о том, что он вовсе не выучил наизусть свое выпускное стихотворение, предназначенное для школьного акта, и совсем застрял, причем отнесся к этому с величайшим безразличием. Насколько пламенным он был, сидя у фортепиано, настолько же легко и равнодушно он относился ко всем прочим вещам»²³.

Первые утраты, первые волнения сердца

Еще в мальчишеские годы живой и общительный Роберт чувствовал временами недетскую потребность в самоуглублении. Смутное, еще, быть может, не вполне осознанное желание сосредоточиться на внутреннем, душевном влекло его к уединению. Он охотнее всего оставался наедине с природой или с любимым фортепиано.

В четырнадцать лет он уже часто бывал задумчив, молчалив и внешне мало общителен. Черты эти, как известно, не только закрепились в характере Шумана, но впоследствии очень усилились. В наше время убедительно опровергается мнение Й. Василевского, который склонен был толковать эту особенность характера Шумана как мистически окрашен-

ную чувствительность, как постоянную потребность отгородиться от жизни и уйти в себя. Внешняя сдержанность и кажущаяся замкнутость Шумана всегда (по крайней мере до периода обострения его болезни) были лишь индивидуальной формой проявления интенсивной жизни души, ума, глубокой впечатлительности и внутренней отзывчивости. Что же касается отроческих и юношеских лет, то потребность в душевной сосредоточенности являлась в эти годы признаком внутреннего созревания. Беспечное детство уступало место глубоко чувствующей и размышляющей юности.

Сильным толчком в этом процессе, образовавшем рубеж в жизни молодого Шумана, были тяжелые семейные события 1826 года: трагическая, потрясшая всю семью смерть сестры Эмилии * и последовавшая вскоре безвременная кончина отца.

Шуман записывает в дневнике, что переживания 1826 года пробудили его от сна и показали суровую действительность. Это была точно налетевшая буря. «Теперь,— пишет он,— я могу подумать обо всем спокойнее». Запись завершается многозначительными словами: «Я много испытал, я узнал жизнь. У меня сложились мнения и мысли о жизни, словом, я стал сознательнее» ²⁴.

Но именно в это время сквозь нависшие тучи пробилась лучи новых, радостных впечатлений и чувств. Роберт впервые испытал волнения влюбленного сердца. Он даже как будто осуждает себя, но тут же успокаивает: ведь это только грезы, платонические мечты, и если действительность так печальна, почему нельзя создать себе светлый идеал?

Юный Шуман очень влюбчив, у него почти сразу появляется несколько «богинь». Вначале (1827) это две цвиккауские барышни: Нанни Петш и Лидди

* Болея тифом, она впала в состояние нервного пароксизма и окончила жизнь самоубийством.

Гемпель. Далее, упоминавшаяся уже Агнесса Карус. В следующем году, погостив некоторое время в Аугсбурге, он увлекается голубоглазой Кларой Кюррер (дочерью доктора Кюррера, близкого друга его отца). Через год (1829) он сообщает из Лейпцига другу Розену еще об одной «веселой скромной женской душе», пленившей его сердце.

Все эти привязанности вспыхивают столь же быстро, сколь романтично и бурно. Но переживаются молча, почти не давая о себе знать. Восторженная тайная мечта, немое пожатие руки где-нибудь в сутолоке бала или в тихом созерцании пейзажа — вот ярчайшие минуты его первых любовных увлечений.

При всей душевной пылкости у юного Шумана очень силен элемент критицизма: работа ума, склонность к анализу и обобщению сопутствуют всем тревогам сердца. Он пишет в июле 1827 года Флехсигу: «...Лидди — ограниченная душа, простодушная девочка из невинной утопии: она не в состоянии схватить ни одной большой мысли... Если бы ее можно было в виде статуи Анадиомены из белого каррарского мрамора поставить у Карлсбадского источника, — каждый подлинный и тонкий ценитель искусства должен был бы считать ее образцом женской красоты. Но она должна быть окаменелой и не произносить ни слова. При встрече я тебе расскажу о некоторых ее чертах, и мы с тобой с состраданием посмеемся над ее ограниченностью. Я ведь скрывал и от тебя и от других, что она мне нравилась. Я думаю, что любил ее, но знал лишь форму, по которой розовое воображение юношеской души обычно делает заключение о содержании. Итак, у меня уже нет больше возлюбленной, но я создаю себе сейчас иные идеалы, может быть, я разъясню тебе их устно...»²⁵

«Иные идеалы», иные внутренние требования связаны, по-видимому, с увлечением Агнессой Карус. В ней обаяние женственности соединялось с духовной культурой и с особенно влиявшей на Роберта художе-



Агнесса Карус
Бюст неизвестного
скульптора. Дом-музей
Шумана

ственностью природы. Среди трех «богинь» этого времени он ставит Агнессу на первое место. Когда ее уже не стало (Агнесса Карус умерла в 1839 году от чахотки), Роберт писал, что одно время «был в нее бурно влюблен... это произошло в мой жан-полевский период... она была идеалом женщины, такой всегда женственной, такой милой и ласковой»²⁶. Тогда, в семнадцать лет, эта любовь — его самая большая тайна, и он поверяет ее только дневнику. Однако в письме к любимому Флехсигу, не называя имени, он восторженно говорит о новом, особенном чувстве: «Мой Флехсиг, сейчас я впервые чувствую ее, чистую, возвышенную любовь, которая не всегда струится только из опьяняющей чаши наслаждения, которая находит свое счастье в божественном созерцании, в поклонении». Он рисует свою мечту о приближении к

идеалу: «я вижу перед собой огромную, огромную гору — голую, лишенную растительности, и на ней цветет божественная распутившаяся роза. Я хочу ее достать, хочу приблизиться к ней. И гора крута. камни срываются из-под ног. И тщетно друг простирает к розе умоляющие руки. И если даже он не может дотянуться до нее, он счастлив. Он бог, если ему дано издали поклоняться ей... Друг, такие сны вижу я, бодрствуя!»²⁷

Но в переполненном сердце остается место и для других желаний. Во время каникулярной поездки 1827 года, погостив в Гольднице у супругов Карус, Роберт направляется в Дрезден. Он вспоминает, что здесь сейчас должна быть Нанни, пытается ее найти. С неожиданной тоской бродит он по улицам, вглядывается в женские лица, надеясь под каждой развевающейся вуалью увидеть знакомые милые черты: «душа моя взывала — «это она, это должна быть она», но взгляд ни на один миг не коснулся ее лица, как это жестоко!» В Теплице он встречается с Лидди, и она просит его подняться вдвоем на гору Розенбург. Он соглашается — отчасти из вежливости, отчасти «ради поисков приключений». Идут молча. Перед ними открываются цветущие долины и на горизонте цепь голубых туманных гор. В небе волшебным образом меняются краски заходящего солнца. «И представь себе, увядший идеал снова начал тихо расцветать в моей груди», — признается Роберт другу. Он проникновенно описывает этот момент возрождения чувства, как бы парящего в окружающей красоте природы; одновременно рождается и высокая мысль, и жажда схватить, постигнуть истину бытия. Надвигались и сгущались в вышине тучи. «Такова жизнь», — сказал он, указывая на темный пурпур неба и сжав доверчивую руку Лидди. В ее глазах была грусть. «Флехсиг, в эту минуту я подумал, что снова нашел идеал»... Но резкий удар грома пробуждает от прекрасного сна. Они возвращаются как чужие. «Сон кончился, отлетел!

Высокий идеальный образ исчез, когда я подумал о том, какие речи она вела о Жан-Поле. Да покоятся умершие!»²⁸

Друзья.— Общественные идеи и «Шульфербунд»

Рядом с любовью расцветает романтика дружбы, сердечного товарищества. Шуман культивирует ее, ищет в ней поддержку и утешение во всех жизненных перипетиях.

Письма Роберта к близким друзьям — удивительные по непосредственности и откровенности исповеди души. В возможности верить другу все, что переживается, о чем думается и мечтается, он видит не только радость общения, но и нравственный закон товарищества: истинную человечность, правдивость, абсолютное доверие. «Моли ангела-хранителя дружбы,— пишет Шуман Эмилю Флехсигу,— чтобы он никогда не оставлял нас, чтобы ни один фальшивый звук не омрачал наши души, чтобы слезы, которые нам приносит жизнь, всегда были недолгими и высыхали бы на груди у друга»²⁹.

Дружеский круг молодого Шумана это только те, с кем его связывает общность вкусов и взглядов. И прежде всего те, кто разделяет его антипатию к мещанской среде, к духовному убожеству провинциальных интересов, антипатию к той части молодежи, которая проводила время в пивных, жила пересудами, сплетнями и вздорными интригами.

В Эмиле Флехсиге Роберта привлекает серьезность, умственная углубленность, подкрепленная изучением философии, нравственная твердость и уравновешенность. Несмотря на незначительную разницу в возрасте (Эмиль старше Роберта на два года), он надеется на него как на друга-руководителя, который поможет ему войти в «суровую жизнь» и поддержит в моменты кризисов и падений. Нежная и, пожалуй,

Эмиль Флехсиг
(1808—1878), товарищ
Шумана по школьным и студен-
ческим годам

Копия с акварели
А. Баха. Дом-музей
Шумана



наиболее романтическая дружба Шумана с Гисбертом Розеном связана с их общими художественными склонностями. Их сразу же объединило восторженное увлечение Жан Полем. Их связали счастливые, полные свежих поэтических впечатлений дни совместной поездки 1828 года: Байреит — жан-полевские места, Аугсбург — пребывание в гостеприимном доме Кюрреров, Мюнхен — свидание с Гейне. Влечение к Розену напоминает вспыхнувшее у Шумана в начале тридцатых годов дружеское чувство к Людвигу Шунке. В обоих его трогает мягкость, поэтичность натуры. Он пишет в 1828 году Розену: «Пусть твой нежный человеческий дух легко воспарит над житейской грязью, а ты сам останься таким, каков ты есть и каким был, — человеческим, человеческим»³⁰.

В студенте-филологе Вильгельме Гётте Шумана привлекает другое: редко встречающаяся сила характера, чуждость «сентиментальной отраве», умственная

энергия и разносторонность интересов. Переписка Шумана с Гётте затрагивает весьма широкий круг вопросов. Здесь и философия истории, и мысли об исторических памятниках, и рассуждения о социальных теориях, о народном образовании, о прошлом и будущем общественной жизни. В одном из писем находим следующее многозначительное высказывание Шумана: «Человек, если захочет, может все. Так будем же хотеть — и мы будем действовать. Мы живем в ужасное время, несмотря на близкое прошлое, и сфинксы улыбаются людям потому, что они уже не могут выжимать слезы. Каждый вопрос, который мы когда-либо ставили перед прошлым, обратим еще раз к будущему, и оно даст нам ответ. Прежде всего пусть душа наша обретет ясность, станет благо ро ж е н н о й; тогда все уладится. Человек таков, каким он был всегда; но он должен и мог бы стать чем-то большим...»³¹ Рассуждение это производит впечатление не столько туманного по содержанию, сколько преднамеренно абстрагированного и зашифрованного. Близкое прошлое — это, несомненно, прошлое Европы времени французской революции, «ужасное время» — время реставрации и меттерниховского режима. Сфинксы, которые улыбаются, и необходимость не только мочь, но и хотеть и действовать — это ощущение назревающего общественного брожения, призыв к соблюдению чистоты души, характерный именно для Шумана и всей той романтически оппозиционной среды, к которой он принадлежал, акцент на духовном и нравственном превосходстве передового человечества и убежденность в решающем значении этого рода превосходства.

Шумановские дружеские связи являются не только встречами для развлечения и «для души». Начиная с гимназических лет, они несут в себе черты «бюндлерства»: происходит сплочение, возникает групповая солидарность и преданность общим большим идеалам и целям.

Уже упоминалось о шумановском литературном кружке. Почти одновременно с возникновением этого кружка, в 1825 году, Шуман вместе с некоторыми гимназическими товарищами (в том числе Вальтером и Рашером) основывает «Шульфербунд» — ученический союз. О политическом характере интересов этого кружка можно судить по следующим строчкам из письма Роберта к Флехсигу: «Черно-красный цвет * мощно расцветает, и мы дискутируем, как парламентские ораторы»³². Документальных материалов, отражающих деятельность союза, очень мало, и это понятно, если учесть, что он существовал тайно. Близкий по типу и по направлению к распространенным тогда в Германии буршенштафтам (студенческим союзам), шумановский «Шульфербунд» не мог, однако, действовать легально, так как подобные кружки учеников-старшеклассников (вплоть до гимнастических) были в то время строго запрещены и преследовались полицией.

Стремление молодого Шумана поглубже разобраться в социальных вопросах и содействовать распространению передовых политических идей, — а ради этого и был создан ученический союз, — не явилось случайным. Оно подготовлено было, по-видимому, еще в детстве влиянием отца, идеями и симпатиями, царившими в семье.

Показательно то, что Август Шуман находился в теплых, дружеских отношениях с двумя жившими в Цвиккау активными деятелями политического прогресса — городским советником Мартином Оберлендером и учителем гимназии магистром Карлом Рихтером. Первый из них более всего содействовал распространению в Цвиккау идеи объединения молодежи в буршенштафты; в период революции 1848—

* Черно-красно-золотой цвет являлся в то время цветом немецких буршенштафтов (патриотических союзов молодежи). В наше время так же окрашено знамя Германской Демократической Республики.



Магистр Карл
Рихтер, гимнази-
ческий учитель
Роберта Шумана
Оригинал из частно-
го собрания

1849 годов он был назначен саксонским министром внутренних дел. Карл Рихтер являлся, по словам Г. Эйзмана, «душой политического прогресса в Саксонии»³³. Его еженедельный журнал «Die Biene» («Пчела») выступал с откровенной пропагандой республиканских идей*. Журнал запретили, а его ре-

* Еженедельник издавался в Цвиккау в 1827—1832 годах, то есть возник и развивал свою деятельность на глазах у молодого Шумана. Г. Эйзман приводит следующие высказывания журнала, характеризующие его направление: «Хотите мира — шагайте в ногу с временем, шагайте в ногу с народами, прислушивайтесь к их желаниям и удовлетворяйте их потребности»; «Она еще не убита, старая многоголовая гидра аристократии! Хоть и с бешенством и отчаянием, но она еще борется против новых законов и учреждений, которые нанесли смертельный удар ее присвоенным себе правам»³⁴.

дактор попал в эмиграцию, откуда вернулся только в 1848 году.

Деятельность борцов за освободительные идеи окружена была в семье Шуманов глубоким уважением. Так, например, в гостиной висела картина, изображающая Людвига Санда, чей террористический акт против Коцебу стал знаменем борьбы с реакцией. В семье чтили и память поэта-борца Иоганна Готфрида Зейме. В 1827 году Роберт вместе с матерью посещает в Теплице могилу поэта и пишет об этом другу: «в Теплице я пережил прекрасные часы с моей матерью и у могилы Зейме. Венок из дубовых листьев, которые я срезал на его могиле, украшает его портрет, висящий передо мной...»³⁵

В гимназические годы Шуман уже весьма зрело размышляет на политические темы, в чем ему несомненно помог Карл Рихтер. Последний, по признанию самого Роберта, оказал известное влияние на его юношеский образ мыслей. Влияние могло быть тем более сильным, что Рихтер обладал удивительной разносторонностью и сильной волей. Шуман ценил в нем не только политика, но и музыканта, филолога, проповедника и даже «гения поэзии»³⁶. О том, насколько Шуман-гимназист разбирался в социальных вопросах, понимал зависимость человеческих судеб от положения в обществе, от наличия или отсутствия социальных привилегий, свидетельствует его ученическая статья «Über die Zufälligkeit und Nichtigkeit des Nachruhms» («О случайности и ничтожном значении посмертной славы») *.

* В этой статье Шуман пишет, между прочим: «Если действительно прекрасные и великие дела и не прошли полностью бесследно, все же только во власти внешних обстоятельств — будут ли они оценены потомками, займут ли свое место в храме славы. Многое зависит от того, какова точка зрения: например, сидит ли человек на золотом троне или живет в нищенской хижине, распоряжается ли он толпой или сам прислушивается к приказам вождя. Один стоит на вершине, которая достает до облаков, и весь мир видит его

Уезжая из Цвиккау, Шуман с трудом расставался со своими товарищами по ученическому союзу. «Я люблю его [союз], как молодое фруктовое дерево, которое я вырастил», — пишет он вскоре после отъезда Рашеру. К любви примешивалась и тревога о дальнейшей судьбе кружка и всего юношеского общественного движения в Цвиккау. В Лейпциге Шуману очень быстро открылась неприглядная изнанка буршеншафтов, как и вся вообще безрадостная картина быта и нравов немецкого студенчества. Он увидел, как за эффектными политическими фразами скрывается дух шовинизма, провинциальной узости и ничтожности интересов, как процветает среди буршей культ пивных и фехтовальных залов. «Ах, как идеально рисовал я себе бурша и какими жалкими кажутся они мне по большей части теперь», — пишет он уже 5 июня 1828 года Розену³⁸. И через несколько дней обращается к Рашеру с большим письмом, в котором пытается предостеречь цвиккауский союз от нежелательных тенденций, от идейного краха: «я прошу тебя о возможно большей осторожности; он [союз] может легко попасть в русло, которое сейчас привело лейпцигский буршеншафт к дурным последствиям, и тогда наступил бы конец всей радости, а заодно и конец трехлетнему союзу». Далее в письме разъясняется, что буршеншафт имел в своей основе хорошие идеи, хороший основной принцип, он добивался «морального, умственного и физического воспитания, или воспитания сердца, духа и тела», он хотел «гласности... немецкого духа, народности, общественной жизни», но «если бурши хотят этого, они не должны сидеть в пивных и отрывать от жизни, как они это делают»; буршеншафт должен больше про-

дела, присоединяется к его прославлению; другой находится в темной скрытой низменности, куда редко проникает чей-нибудь взгляд; никто не чтит его дел, и только в результате случая, редкого случая, на долю людей из этого класса может выпасть слава...»³⁷

никнуться всеобщими и «чисто человеческими интересами», бурши должны чувствовать себя «не тевтонами, а людьми», тогда буршеншафт стал бы подлинным студенческим содружеством, тогда «студент мог бы подготовиться к более высокой ступени — к человечности в практической жизни»³⁹.

Письмо это говорит о многом: об общественном темпераменте Шумана, о столь типичной для него внутренней заинтересованности в происходящих вокруг общественных процессах, об умении остро чувствовать и анализировать противоречивые явления и опять-таки — о нравственной, этической основе его общественных стремлений и идеалов.

Жан Поль

В одном из литературных фрагментов конца двадцатых годов Шуман писал: «В жизни юноши существует такое время, когда сердце не может решить, чего оно хочет, когда оно, плача слезами тоски и радости, не знает, чего оно ищет. Это то священно-высокое немое Нечто, которое душа предчувствует в преддверье счастья...»⁴⁰ Шуман говорит здесь, конечно, о себе, говорит романтически отвлеченно и вместе с тем очень точно отражая лично пережитое.

Интенсивная внутренняя жизнь богато одаренного юноши уже давно накапливала и теперь властно предъявляла свои требования. «Священно-высокое Нечто», то есть могучее творческое начало, еще только мерцало, окутанное многими туманностями. Сознание и сердце тянулись к нему, но блуждали и металась в лабиринте противоречий. Нужны были ответы на многие вопросы и, главное, нужен был синтез того, что в жизни казалось разорванным, несовместимым, между тем как в ней уже смутно чувствовалось и единство.

И вдруг он увидел этот мир, освещенный лучами зрелого ума. Увидел не упрощенным, не схематизи-



Жан Поль (Иоганн Пауль Рихтер)
*Литография по рисунку проф. Фогеля.
Дом-музей Шумана*

рованным, а сохранившим всю свою причудливую сложность и вместе с тем внутренне согласованным, «примиренным» в этой сложности. И услышал добрый, чуть насмешливый, очень простой и очень мудрый голос. Это был Жан Поль *.

Среди литературных интересов и увлечений молодого Шумана Жан Поль занял совсем особое место. Он был не просто интересным чтением, эстетической

* Жан Поль — литературный псевдоним немецкого писателя-романиста Иоганна Пауля Рихтера (1763—1825).

радостью или радостью познания. Он глубоко вторгся в личную жизнь юноши, стал для него духовным руководителем, истолкователем жизни, образцом художественного творчества. Недаром Шуман говорил, что еще до знакомства с Жан Полем он «предчувствовал» этого художника, так как находился с ним во внутреннем родстве. И действительно, только духовное родство может объяснить столь быстрое и полное слияние с миром Жан Поля, какое наблюдается в письмах, дневниках и других работах молодого Шумана. Начало систематического знакомства Шумана с произведениями Жан Поля относится, по видимому, к 1827 году. В это время были прочитаны «Титан», «Озорные годы», «Гесперус», «Невидимая ложа». Впечатления раньше всего отразились в письмах к Флехсигу. «Я наслаждаюсь Жан Полем и Сарбиевским... — пишет он другу в августе 1827 года. — Если ты, приехав к михайлову дню, еще ничего не прочтешь из Жан Поля, я тебя готов буду изругать. Достань «Титана» в первой попавшейся библиотеке, чтобы мы могли обменяться мнениями о нем; ты будешь мне благодарен... Повторяю, прочти «Титана», иначе я буду тебя презирать»⁴¹. В письме к тому же адресату от 17 марта 1828 года Шуман, подробно описывая свой круг чтения, замечает в конце: «...Жан Поль все еще занимает у меня первое место; я ставлю его выше всех, не исключая даже Шиллера (Гете я еще не понимаю)»⁴².

Как уже упоминалось, весной 1828 года Шуман и Розен совершают паломничество в Байрейт, к местам, связанным с жизнью и славой любимого писателя. Они посещают его могилу. Шуман встречается с «знаменитой Рольвенцель*», с которой Жан Поль находился в постоянном общении на протяжении 26 лет и которая целых два часа проболтала со мной о своем

* Фрау Рольвенцель — хозяйка гостиницы на одной из тихих улиц Байрейта, где у Жан Поля была рабочая комната.

Жан Поле»⁴³. Вскоре (по пути из Цвиккау в Лейпциг, в мае 1828 года) Шуман снова в Байрейте; «я посетил благодаря доброте старой Рольвенцель вдову Жан Поля и получил у нее его портрет», — сообщает он Розену⁴⁴. Из Лейпцига в июне того же года Шуман пишет матери о том, что портреты отца, Жан Поля и Наполеона висят в золотых рамах перед его бюро. И здесь же просьба — прислать недостающие тома из собрания сочинений любимого писателя.

В цитированном письме к Флехсигу от 29 августа 1827 года Шуман пытается определить сущность поразившего его оригинального художника. Вначале приводится афористическое замечание Гете: «Жан Поль — это незаконный сын необузданного Диониса и нежной Камены». И далее, как бы развивая мысль о парадоксальном («незаконном») соединении в писателе разных начал, Шуман цитирует самого Жан Поля: «Когда я, — говорит он там [в романе «Гесперус»], — часто размышляю о самом возвышенном в мире и в людях, о божестве, бессмертии и т. п., а мой нос привлечен сдобным запахом вафельных пирожных, которые печет на кухне моя жена, то, несмотря на возвышеннейшие мысли, я не могу удержаться от улыбки, и так я в полной мере постигаю чувственное и беспрепятственно продолжаю думать о самом высочайшем». «Более меткой, более точной характеристики [Жан Поля] я не могу тебе привести...» — заключает Шуман⁴⁵.

И верно, в типичной для писателя мягко шутиливой манере, Жан Поль говорит здесь о себе нечто очень существенное. Скрыто полемизируя с метафизиками и намеренно «снижая» мысль до забавного обыденного наблюдения, писатель как бы говорит нам: жизнь — естественное, глубоко закономерное переплетение разного, в том числе и контрастного; таков я, таковы и все люди. Жан Поль остро чувствовал диалектику жизненного процесса, этим он более всего и увлек молодого Шумана.



Байрейт. Дом, где работал Жан Поль, место паломничества Шумана

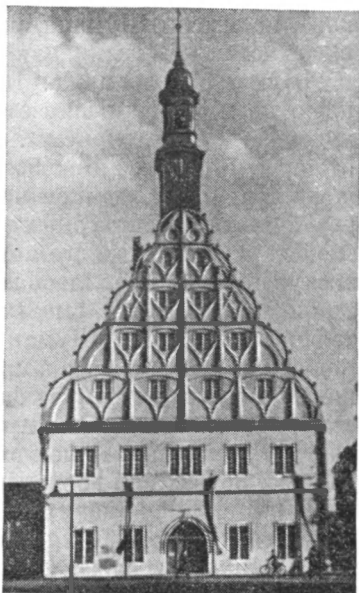
Характерна следующая запись в студенческом дневнике Шумана: «Во всех своих произведениях Жан Поль показывает самого себя, однако всегда в двух лицах. Он Альбано и Шоппе, Зибенкёз и Лейбгебер, Вульт и Вальт, Густав и Фенк, Фламин и Виктор. Один лишь Жан Поль мог связать в себе столь различные характеры... Жан Поль редко удовлетворяет меня, но всегда восхищает. Чувство неудовлетворенности заключено, однако, как вечная тоска, в каждом восхищении. Но вслед за восхищением испытываешь ту подлинную нежность, которая подобна радуге после грозы. Я часто спрашиваю себя, кем бы я стал, если бы не узнал Жана Поля?..»⁴⁶

Имя автора «Титана» Шуман охотно сопоставлял с именем Баха и утверждал, что оба они оказали наибольшее влияние на его ранний творческий период. Сопоставление не было случайным: Шуман усматривал внутреннюю связь между этими важнейшими для

него художественными источниками. В 1839 году он пишет одному из зарубежных друзей: «Знаете ли Вы нашего Жан Поля, нашего великого писателя? У него я в большей мере научился контрапункту, чем у моих музыкальных учителей»⁴⁷. Понятно, что о контрапункте здесь говорится и в прямом и в метафорическом смысле. Жан Поль учил Шумана «контрапункту жизни» и, конечно, лишь в этом смысле стоял для него рядом с Бахом, рядом с музыкальными учителями. Впрочем, это не было только условным метафорическим уподоблением. Шуман усматривал в музыке огромные возможности для выражения жизненно-контрастного в одновременности. Поэтому полифония всегда оставалась для него одним из могучих средств музыкального воплощения правды жизни, а Бах — великим учителем. По верному замечанию К. Вёрнера, «для Шумана тридцатых годов контрапунктом является не игра, не чистое сплетение голосов, а соединение противоположных настроений. Подобно тому, как жан-полевские полиметры послужили для него толчком к созданию музыкальной прозы в мелодии (иначе говоря, мелодии свободно речитативного склада.— Д. Ж.),— в полноте мыслей и чувств поэта он усмотрел прообраз музыкальной полифонии, некое многоголосие, одновременное повествование отдельных голосов»⁴⁸.

Как мы увидим дальше, жан-полевская диалектика ощущалась и претворялась Шуманом очень широко. Она укрепляла в нем, во-первых, одновременный интерес к разным аспектам жизни — к «высокому» и «обыденному». В одном сосредоточивался лиризм и потребность обобщения. Второй открывал богатство жизненных наблюдений в области человечески конкретного и характерного. И, что особенно важно, в Жан Поле Шуман мог постоянно видеть связь этих двух столь, казалось бы, разных взглядов на мир: «высокое» было очень конкретно человеческим, «простое» наполнялось глубочайшим лиризмом.

Цвиккау. Здание Геванд-
хауза, ныне Городской
театр



Во-вторых, Шуман чувствовал в Жан Поле постоянное соединение критического и гуманно-позитивного отношения к жизни. Иронический, нередко остро изобличительный критицизм по отношению к немецкой мещанской рутине или ощущение печального, трагического в окружающем мире и одновременно — примиряющая, великодушная позиция любви к человеку, любви к жизни и веры в нее. Жан Поль для Шумана «утешающий, мягкий судья и ангел меланхолии, который оплакивает жизнь, однако любит ее»⁴⁹. «Если бы весь мир читал Жан Поля,— пишет Шуман Розену,— он стал бы определенно лучше, но несчастнее. Он часто доводил меня почти до безумия, однако радуга мира и человеческий дух всегда нежно витают над всеми слезами и сердце чудесно возносится и мягко просветляется»⁵⁰. Та-

кова, по мысли Шумана, роль подлинного искусства, в частности — музыки.

Шуман открыл в Жан Поле не только близкие ему идеи, но и связанные с этими идеями новаторские художественные приемы. Ему нравилась прежде всего жан-полевская свободная рапсодичность изложения, непринужденное чередование и совмещение различных литературных планов: автобиографической лирики, сюжетного повествования, философских экскурсов. Ему нравилась меткая портретность и картинность Жан Поля, смелые, порою причудливые метафоры писателя. Шуман-литератор долгое время подражал этим метафорам, нередко грешил в них, подобно своему кумиру, субъективной произвольностью, надуманностью, но при этом всегда имел в виду достойную цель: дать по-новому свежую и точную зарисовку образа или впечатления.

Шуман сумел оценить и усвоить новаторскую свободу языка Жан Поля и связь его литературного стиля с живой речью. Интересна запись в дневнике Шумана от августа 1828 года: «В свободной фантазии объединяется наивысшее в музыке, чего недостает нам в композициях с формально ясными частями, — закономерность такта с меняющимся лирически свободным тактовым размером. Поэзия достигает этого в жан-полевских полиметрах и в старинных хорах. Свобода всегда гениальнее и духовнее, чем связанность, отсюда мое отрицательное отношение к рифмам»⁵¹. К. Вёрнер пишет по этому поводу: «Жан-полевский стиль речевого ритма (*sprachrhythmischer Stil*) переходит непосредственно в шумановскую музыкальную речь... Уничтожение «правила тактового акцента» (*Gesetzes der Takt-schwere*) — стилистический признак музыки молодого Шумана. Он приравнивает тактовую схему к рифме, к «мягкой, гладкой речи стиха» и разделяет жан-полевскую неприязнь к рифме, которую уподобляет «звону бубенцов». Когда во Введении в эстетику

[Жан Поля] мы вновь читаем о том, что «искусство поэзии извлекает звуки как из картин, так и из речи» и слышим о «благозвучии прозы», мы понимаем требование Жан Поля: «живое слово рождает звук, но не звук — слово»; еще один ключ к музыке Шумана дает нам в руки замечание писателя: «Музыка снова возвратится туда, откуда она произошла — к речи для речи»⁵².

Влияние Жан Поля раньше всего проявилось в шумановских письмах, дневниках и других литературных записях конца двадцатых — начала тридцатых годов. Оно сказалось уже в самом пристрастии к определенному литературному жанру, а именно к свободным фрагментарным записям, отчасти дневниковым, отчасти философским. Это было, впрочем, и глубокое личное пристрастие: тип беглых, мгновенных зарисовок быстро текущей жизни в наибольшей мере соответствовал склонностям Шумана и, как известно, стал впоследствии характерной индивидуальной особенностью его творческого метода.

В дневниках удовлетворялась художническая потребность фиксировать жизнь и, кроме того, рано возникшая у Шумана склонность к самопроверке. Он пишет: «Итак, я хочу в часы моей ночной музыки запечатлеть мою жизнь, чтобы как-нибудь в более поздние годы — буду ли я счастлив или несчастлив (к сожалению, я предчувствую последнее) — сравнить мои взгляды и чувства в прошлом и настоящем и посмотреть, остался ли я верен моему чувству и моему характеру. Если судьба осчастливит меня, заметки прежнего времени повысят мое счастье и снова напомнят прошедшие часы; если мне суждено быть несчастным, пусть минувшее утешит меня, ибо я смогу сказать: я уже пожил и был счастливым, нельзя же быть им всегда»⁵³.

На рубеже двадцатых и тридцатых годов Шуман под прямым влиянием Жан Поля создает ряд литературных фрагментов, написанных в свободной



Цвиккау. Уголок старого города. На заднем плане Мариенкирхе

форме и сочетающих в себе разные литературные жанры. Это и повествования, и дневники, и философские диалоги.

В 1828 году появляется небольшой роман «Июньские вечера и июльские дни» (последняя часть называется «Из дневника Юлиуса»). Автор определяет этот роман как свое «первое сочинение, самое правдивое и прекрасное»⁵⁴. В нем рассказывается о дружбе двух юношей — Густава и Юлиуса и их сердечной склонности к Инне и Амалии. В образе Густава Шуман рисует самого себя. Это юноша с возвышенной душой, всегда обуреваемый противоречивыми чувствами. Автор характеризует его (в одном из дальнейших сочинений) следующими словами: «Густав — странное гармоническое созвучие из силы и мягкости. По натуре Густав зам-

кнут. Сомнение, жажда деятельности, отчаянье,— однако при этом он остается целостным... Он художник, поэт и даже композитор...»⁵⁵ Роман проникнут атмосферой романтической любви и дружбы.

Параллельно создавался начатый еще в 1826 году роман «Селена». Произведение не окончено, отдельные части его вошли в дневники 1829—1831 годов. По наблюдению Г. Кётца, «Селена» написана под преобладающим влиянием романа Жан Поля «Невидимая ложа». Здесь снова фигурирует Густав, а также его сестра Селена. Выросшие в глуши, среди природы, они попадают затем в паутину сложной придворной интриги. Коварство и любовь, ненависть и дружба — все сплетается в их судьбе и испытывает их чистые сердца. Одна из главных задач, которую Шуман ставил перед собой в «Селене», — показать, как формируется человеческая душа под влиянием жизненных условий, среды и времени. Мысль о том, что именно объективные условия более всего формируют личность, навеяна Жан Полем. Так, размышляя об идеях романа Жан Поля «Титан», Шуман замечает: «...Основная идея «Титана» — это, кажется, разрешение вопроса: как должен быть воспитан князь? Ответ: он должен пройти все школы жизни, и именно жизнь есть лучшая школа. Так, по крайней мере, мне кажется...»⁵⁶

В ряде сочинений Шуман пытается развить мысли из области музыкальной эстетики. Здесь главным источником влияния явилась книга Жан Поля «Введение в эстетику». К фрагментам, посвященным данному кругу вопросов, относятся «Готтентотiana» и «Мир звуков». Последний имеет два подзаголовка: «Эстетические фрагменты и афоризмы к музыкальной эстетике» и «Из дневника святой Цецилии». «Мир звуков» написан в форме диалогов. Пять действующих лиц: итальянский художник Пеллегрини, Эмиль, Миньона, Теодор и сам Шуман — беседуют, совершая прогулку на лоне прекрасной

природы. Наступает тихий летний вечер, наполняющий душу глубокими чувствами. Пеллегрини извлекает на своей цитре прекрасный аккорд. «Почему так получается,— говорит он,— что вечером каждый звук повергает нас в мягкое грустное восхищение?» Теодор замечает, что хорошую музыку нужно слушать только вечером или в сумерках, так как «вечер ведет нас в мир поэзии...» Так разворачивается беседа на главную тему — о сущности музыки и ее месте в ряду других искусств, о ее нравственно-воспитательной роли. Шуман высказывает здесь ряд известных положений романтической эстетики об иерархии искусств в их отношении к красоте и поэтической сущности жизни и по степени их непосредственности.

В своих литературных работах и письмах Шуман часто цитирует и упоминает Жан Поля. Но не менее часто он заимствует его мысли и тезисы, не указывая источников. Впрочем, свои литературные наброски конца двадцатых — начала тридцатых годов Шуман сам называет «ж а н-п о л я д а м и».

В тридцатые годы интерес Шумана к его «единственному» Жан Полю и творческие связи с ним остаются весьма живыми и многообразными, к чему мы еще вернемся ниже. Но и в дальнейшем, когда эти связи значительно ослабели, Шуман сохранял глубокое уважение к кумиру своей молодости. Биографы композитора нередко приводят следующий факт. Это было в Гамбурге 21 марта 1850 года на банкете по случаю приезда Клары и Роберта. Шуман напомнил присутствующим, что эта встреча совпадает с днем рождения Баха и Жана Поля, двух «великих гениев» Германии, и предложил поднять в их честь бокалы. Один из гостей заметил, однако (скажем, по правде, не без основания), что здесь названы были художники далеко не одинакового ранга и значения. Возмущение Шумана было столь глубоким, что он, не дождавшись конца этой реплики, молча покинул зал.

Глава третья

ПУТЬ К МУЗЫКЕ

Города, страны, люди

Весной 1828 года Шуман оканчивает гимназию и становится студентом-юристом Лейпцигского, затем (с 1829) Гейдельбергского университета.

До сих пор его жизнь была замкнута тесными рамками Цвикау, теперь он часто разъезжает. Новые города, люди, пейзажи приносят с собой богатый поток впечатлений и мыслей. Летописью этих путешествий являются юношеские письма и дневники Шумана. Помимо фактов, они дают отчетливое представление о вкусах, душевных потребностях, мироощущении молодого художника. Острая впечатлительность и романтичность переживаний — вот одно из важнейших личных свойств Шумана, отраженное в этих документах; другое не менее важное свойство — интерес к «гуще жизни» во всем ее своеобразии и во всей пестроте. Ему явно по душе этот пестрый мир — пусть разносортный, странный, подчас парадоксальный, но зато подлинный и глубоко поучительный в своей правдивости.

В конце марта 1828 года Шуман ненадолго выезжает в Лейпциг для оформления университетских дел. Здесь он знакомится со своим будущим задушев-



Гисберт Розен,
(1808—1876), друг
Шумана в студенческие годы

Рисунок карандашом неизвестного художника. Дом-музей Шумана

ным другом Гисбертом Розеном и приглашает его погостить некоторое время в Цвиккау. Через две недели (в апреле) друзья снова садятся в почтовый дилижанс. Начинается чудесное юношеское путешествие, согретое весной, дружбой, волнующим ожиданием неизведанного. В Байрейте они посещают жан-полевские места (см. об этом выше), а в Аусбурге гостят в приветливом доме д-ра Кюррера*, чья юная дочь Клара («первая Клара») на некоторое время завладевает воображением Роберта, и ее образ «мелькает» перед ним «во сне и наяву». В Мюнхене происходит встреча с Гейне. Шуман представлял себе его «угрюмым мизантропом», который «слишком высоко стоит над людьми и над жизнью, чтобы суметь

* Как упоминалось, Кюррер — близкий друг отца Роберта, до 1809 года проживавший в Цвиккау.

приблизиться к ним». Однако поэт оказался совсем иным. «Он встретил меня дружелюбно, подобный кроткому греческому Анакреону, приветливо пожал мне руку и несколько часов водил по Мюнхену, — всего этого я не ожидал от человека, написавшего «Путевые картины»; только на устах у него залегла горькая ироническая усмешка, но это была высокая усмешка над мелочностью жизни и ничтожными людьми, и эта горькая сатира, которая, пожалуй, даже слишком часто ощущается в его «Путевых картинах»... придавала его речам большую привлекательность» *¹.

В Мюнхене друзья расстаются: Розен отправляется в Гейдельберг, Шуман возвращается в Цвиккау, чтобы через несколько часов «забиться в угол почтовой кареты», увозившей его — теперь уже надолго — в Лейпциг (май). Впрочем, в октябре он снова в родных местах — в Цвиккау и в Шнееберге. «Я провожу здесь среди своих родных счастливые, уединенные часы, осень еще дружелюбно рассыпает цветы и листья и дарит взволнованной душе прекрасные тихие дни, которые в жизни бывают так

* Эта личная встреча Шумана и Гейне оказалась единственной. В 1840 году Шуман послал Гейне в Париж свой «Круг песен» op. 24 на его стихи. Тетрадь была передана через консула Фридриха Листа. В сопроводительном письме от 23 мая Шуман писал: «Эти строки — исполнение давно томившего меня желания немного сблизиться с Вами; ибо Вы едва ли помните, как много лет назад я, тогда еще начинающий юноша, был Вашим гостем в Мюнхене. Хотелось бы, чтобы моя музыка к Вашим песням понравилась Вам. Если бы мои силы были таковы же, как горячая любовь, с которой я сочинял, — я надеялся бы на хорошее... Одно слово, написанное Вашей рукой в подтверждение того, что это послание получено, глубоко обрадовало бы меня. Преданный Вам Роберт Шуман»². Однако никакого отклика на это письмо и на нотную тетрадь композитор не получил. Судя по некоторым данным, Гейне не видел посланных ему песен. Имя Шумана ни разу не встречается ни в статьях, ни в письмах Гейне³.



Вид на Гейдельберг
Гейдельбергский музей

же редко, как и в природе...»⁴ Вскоре Роберт опять прощается с Цвиккау — «долгим немым взглядом»⁵.

В 1829 году (май) осуществляется давно задуманный Шуманом план переезда в Гейдельберг. Деловая причина этой перемены — желание прослушать курсы у виднейших гейдельбергских теоретиков права Тибо и Миттермайера; причина душевная и немного мальчишески-фантазерская — манившие Роберта «блаженные радости» гейдельбергской студенческой жизни и общество любимого Розена. Переезд из Лейпцига в Гейдельберг превратился в новое увлекательное путешествие, украшенное общением с интересным попутчиком — писателем Виллибальдом Алексисом. Роберт подробно описал эту поездку в письме к матери от 24—25 мая 1829 года, где неоднократно цитирует свой путевой дневник⁶.

На пути из Лейпцига во Франкфурт Роберт не

устаает наблюдать за попутчиками. Забавно беседовать с неким Р. — секретарем прусского посольства, который, едва познакомившись, стал рассказывать о достоинствах своей жены, цитировал ее стихи и показывал ее миниатюрные портреты. Интересно было прислушаться и к разглагольствованиям торговца кожей, доброй старой матроны, видевшей множество театральных пьес, и двух французских евреев, которые пили много вина и могли болтать целую ночь...

Во Франкфурте Шуман и Алексис отправляются побродить по берегам Майна. Спускается вечер. Блещит лунный свет. «Становилось все тише и тише... и мне казалось, что я уже когда-то был здесь в прекрасном сне. В навильонах погасли последние огни, лишь кто-то, должно быть девушка, до позднего часа играл на рояле...»

Ничто не доставляет Роберту такого удовольствия, как «бродить без цели и руководства по чужим старым городам, по всем трущобам и закоулкам», особенно когда планировка города своеобразна и каждую минуту наталкиваешься на что-нибудь новое. Четыре часа бродят они с Алексисом по старому Франкфурту. Потом — визит к советнику посольства Дюрингу и встреча с красивой англичанкой — женой знаменитого Фердинанда Риса; дом, где родился Гете; городской музей. Роберт долго стоит перед скульптурой Даннекера «Ариадна на Наксосе». «Представь себе прекраснейший, высочайший идеал женщины, которая гордо, легко и с ощущением собственного достоинства и красоты укрощает разъяренную пантеру; зверь еще словно норовит сопротивляться, но все же нежно льнет к ее рукам, а укротительница гордо, с поднятой головой, смотрит в небо. Как прекрасен этот символ: красота покоряет и берет в плен все, даже самую дикую силу!»

Поездка в Висбаден напоминает ему веселую картину в тогартовском или в голландском стиле. «В картине сидело шестеро: красивая образованная девушка



Франкфурт-на-Майне
Гравюра

из Висбадена, с греческим носом, бывший студент, отчаянный торговец-спекулянт, возвращавший глазами, две старые женщины, ехавшие в Висбаден на воды, и Виллибальд Алексис, у которого болела голова. Погода была превосходная, и я не имел ничего против того, чтобы сидеть с кучером на козлах и самому править. Черт возьми! Как мчались лошади и как я был необузданно весел!! Как мы останавливались в каждом трактире, чтобы запастись кормом для лошадей, как я болтал со всей компанией и как все были опечалены, когда я с ними в Висбадене попрощался! Буду ли я еще когда-нибудь в таком веселом, божественном настроении?..»

Висбаден кажется ему красивым, но однообразным. Залы и мраморные дворцы, аллеи и замки! Ему милее уютные франкфуртские улицы с маленькими домами. Но вот старый Рейн. Роберт на момент зажимривается, чтобы затем в полной мере насладиться первым впечатлением от величавой реки — «серьезной и гордой, как древний немецкий бог». Друзья путешествуют по цветущей земле Рейна — через Гох-

гейм, Эрбах, Гаттенгейм, Гейзенгейм. Роберт всматривается в характерные лица и записывает в своем дорожном дневнике: «На западном берегу Рейна черты лица у девушек очень тонкие, скорее добродушные, чем одухотворенные; носы по большей части греческие, лица овальные, правильные, как на картине, волосы каштановые,— я не видел ни одной блондинки. Цвет лица мягкий, нежный, скорее бледный, чем розовый, более меланхолический, нежели сангвинический. Франкфуртским же девушкам присуща другая общая черта: немецкая мужественная, суровая печаль...»

Путешественники в Рюдесгейме. С Нидервальда перед ними открывается прекрасный вид на весь рейнский край. Старинные рейнские замки, «о которых так много слышишь и мечтаешь в юности», но которые скоро начинают казаться обыденными, прекрасные руины Эренфельза и легендарная Мышиная башня. У берега Рюдесгейма стоят корабли, и на них кипит жизнь. Старый шкипер с дочкой провожают Роберта к лодке. «Рейн был тих, а лунный эфир совсем голубой и прозрачный. Рюдесгейм со своими темными римскими руинами отражался в волнах, волшебным озаренным луною. Надо всем этим на высокой горе одиноко стояла капелла Роха: мы добрались туда, и мое сердце снова переполнилось».

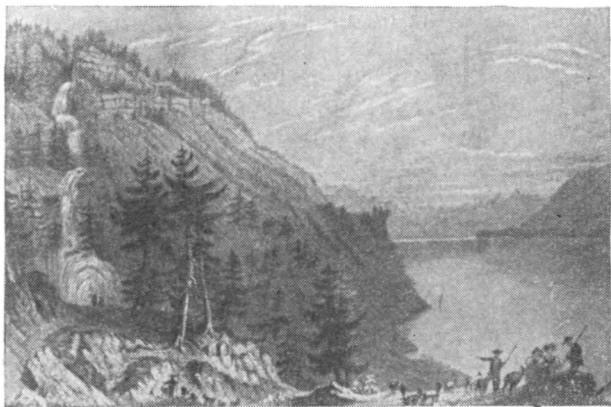
От Рюдесгейма до Кобленца друзья путешествуют на пароходе. Вечер слишком хорош, чтобы торопиться в город с его узкими улицами. И Роберт, не доезжая до Кобленца, высаживается в маленькой деревушке, где проводит ночь. Здесь все вызывает у него жадный интерес: и, прежде всего, люди, типы. Ему нравится, что на Рейне католики сильно отличаются от богемских и нижнебаварских: в них больше человечности и теплоты, «лица не становятся натянутыми и безобразными от фанатизма, глаза — пустыми и белесыми от мечтательности». Роберту симпатична прислуживавшая ему девушка-католичка, которая весело и не-

принужденно говорила: дело вовсе не в названии религии, совсем неважно, католик ты или протестант, самая лучшая религия — доброе и благочестивое сердце. От рейнской деревушки до Кобленца Шумана сопровождает веселый пьяненький танцмейстер; он охотно рассказывает о «проклятой ошибке» своей жизни, вследствие которой пристрастился к трактиру и потерял уважение людей. Этот правдивый рассказ кажется Роберту очень поучительным, так как «помогает расширить и углубить знание людей».

Из Кобленца, расставшись с Алексисом (последний держит путь в Париж), Шуман на пароходе «Фридрих Вильгельм» направляется в Майнц. На палубе — довольно избранное общество, но Роберт «убегает от этой обывательской болтовни в третий класс, к старым заслуженным голландским солдатам», и слушает их рассказы о сражениях, о битве под Ватерлоо. Его увлекает суета на палубе. Он пишет: «умей я рисовать, я набросал бы живописную группу: здесь спят на своих ранцах два старых воина, там ходят взад и вперед два тощих студента, а две дамы чуть не помирают со смеху; вот матросы, одетые в красное, раздувают огонь, художник в очках зарисовывает окрестности, а англичанин делает свирепые гримасы и поднимает выше ушей стоячий воротник; вот повар в белом колпаке, держа в руке сырой бифштекс, мечется от множества дел и не знает, за что раньше хвататься; здесь сижу и я сам, сочиняю стихи и одновременно наблюдаю...»

В почтовой карете от Майнца до Мангейма Шуман беседует со старым усатым майором, который когда-то был адъютантом Иоахима Мюрата, четырнадцать лет провел в Неаполе и в Испании, вместе с Мюратом приговорен был к смерти, но потом оправдан. «Разумеется, я охотно предоставил ему слово», — пишет Роберт.

В Мангейме Шуман обнаруживает, что его кошелек уже пуст, и без всякого сожаления переходит к



Швейцария. Бриентское озеро
Гравюра

пешему странствованию. «Вечер был прекрасно бурным. Солнце, одетое в пурпур, подобное божеству, заходило за черное облако. Около девяти часов вечера [21 мая] со смешанным чувством радости и печали вошел я в мой желанный Гейдельберг».

В том же 1829 году в августе — сентябре Шуман совершает самое дальнее из своих юношеских путешествий: посещает Швейцарию и Северную Италию. Письма отражают эту поездку менее подробно, чем предшествующую, но кое в чем более зрело и остро. Восторженная романтика постоянно переплетается в них с юмором, иногда весьма язвительным, но изящным и легким.

Шуман страстно желал этой поездки и настойчиво добивался ее, атакуя своими аргументами опекуна Г. Руделя и мать. В конце концов субсидия была выдана старшим братом Эдуардом. Как выяснилось в дальнейшем, ее не хватило даже на минимальные дорожные расходы. Но одна лишь возможность начать заманчивое путешествие опьяняла

Роберта. Из Берна он пишет матери, что его сердце «наполнено скрипками».

Вначале Роберту не везет: «четыре дня подряд была дрянная собачья погода, небо, гневаясь и издеваясь, закрыло от меня Альпы и глетчеры». По этому поводу он весело философствует: «чем ограниченнее внешний мир, тем больше простора для фантазии, и я представляю себе эти невидимые Альпы, быть может, еще более прекрасными и высокими, чем они на самом деле».

Наконец прояснилось. По дороге из Базеля в Баден Роберт, устроившись на козлах почтовой кареты (чем привел в изумление путешественников англичан), наслаждается изобилием пастбищ и лугов, зелеными массивами гор. В карете среди прочих пассажиров — молодая печальная вдова из Гавр-де-Граса. С лукавой веселостью Роберт замечает ее несколько беглых и отнюдь не печальных взглядов... А вечером того же дня, в Бадене, когда началась музыка и танцы, «печальная вдова порхала так, словно муж ее еще был жив».

Из Цюриха Роберт продолжает свой путь пешком. Странствование с альпенштоком и с сумкой за спиной кажется ему восхитительным. Ежеминутно хочется остановиться, оглядеться вокруг, «чтобы накрепко запечатлеть в себе этот швейцарский рай». «Человек не так уж несчастен, как ему кажется, — размышляет Роберт, — у него есть сердце, которое находит в природе свое прекраснейшее эхо»⁷. И когда перед ним открываются горы-великаны, покрытые лесами и льдом, когда он видит стада овец, слышит деревенские колокола и колокольчики в стадах, ему хочется продолжать свой путь медленно, в глубоком молчании.

В письме из Брешии даны первые зарисовки Италии: глубокая синева итальянского неба, сочная, сверкающая зелень, абрикосовые и лимонные заросли, целые цветочные луга, на них — порхающие ба-



Милан. Театр «Ла Скала»

бочки, вдали массивные, основательные и угловатые Альпы и потом «большие, прекрасные, огненно-томные глаза итальянок». Роберта привлекает в Италии «вся эта неистовая, кипучая, живая жизнь, которая движется, а не приводится в движение»⁸.

В Милане вместо намеченных двух дней Шуман проводит почти неделю. Ему очень нравится город, в частности собор, королевский дворец и лестница, ведущая к Бельведеру. Он задерживается еще и ради «одной прекрасной англичанки», которая кажется влюбленной больше в его фортепианную игру, чем в него самого. По этому поводу Роберт снова шутливо философствует: «англичанки любят головою... итальянки, наоборот, — только сердцем; немки соединяют то и другое...»⁹. В письме к Розену признания, касающиеся того же маленького романа, более от-

Джудитта Паста,
итальянская опер-
ная певица
Литография



кровенны: «в Милане я влюбился и пробыл там целых шесть дней... Ах, мое сердце в тисках, и душа пребывает на Бельведерской лестнице у отеля Рейхмана. Там наверху она дала мне на прощание ветку кипариса,— то была англичанка, весьма гордая и приветливая, любящая и ненавидящая, жесткая и такая мягкая, когда я играл. Проклятые воспоминания!»¹⁰

В Миланском оперном театре «Ла Скала» Шуман переживает счастливейшие минуты, слушая Генриетту Лаланд, Антонио Тамбурини и особенно знаменитую Джудитту Пасту. О последней он пишет Вику: «Я не могу дать ей никакого эпитета из чувства благоговения и почти обожания». Он вспоминает, что еще в Лейпциге трепетал перед гением Россини, теперь, в Италии, он научился любить его, «это

было в Милане, когда я слушал Пасту и Россини»¹¹. Повседневная музыка Италии производит на Шумана двойственное впечатление. В ней есть огненный темперамент, но какая на каждом шагу небрежность, как мало точности! Это с трудом можно перенести!

В Венеции Роберт заболевает, и с этого момента его преследуют неудачи. В письме к невестке Розалии он дает сжатое описание своих злоключений в виде шутиливой повести в семи главах:

Первая глава печальной повести

Прекрасный вечер увлек меня в море. Я взял венецианскую гондолу, поплыл далеко, далеко. И хотя, видит бог, я уже так много ездил, но на обратном пути у меня начался приступ морской болезни.

Глава вторая,

состоящая из — резей в животе, тяжести в желудке, головной боли, тошноты, недомогания. Настоящая смерть!

Третья

Со страху я пригласил врача, который меня действительно вылечил, но в такой срок, в какой я бы и сам себе помог,— а именно, в три дня. Но за это он потребовал золотой, который я ему добродушно отдал.

Четвертая

При ближайшем обследовании кошелька оказалось, что хотя по моей старой теории — все возможно,— в данном случае вернуться в Германию было уже невозможно. Поэтому я принял иное решение, о котором будет рассказано в главе шестой.

Пятая

Среди всех этих затруднений с кошельком и прочим я сделался еще жертвой гнусного

надувательства. Купец, с которым я ехал из Брешии, улизнул с моим наполеондором, так что у меня едва хватило денег на оплату комнаты в Венеции.

Шестая

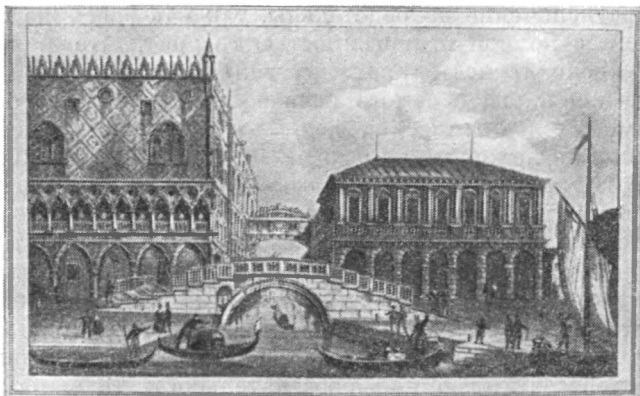
Во мне происходит трагическая борьба между добром и злом: продать или не продать часы, подаренные матерью. Но в душе пробуждается добрый гений, и я решаю: лучше еще раз совершить путешествие в тридцать миль, чем поступить дурно.

Глава седьмая и последняя

И вот я сижу в почтовой карете — печальный, безразличный, уткнувшись в угол, и думаю о том, как счастливы те студенты, которые сидят сейчас у своих невесток. Это было роковое состояние, приступ тоски по родине. Каким прекрасным представился мне Цвиккау в тот вечерний час, на закате солнца, когда городок затихает, жители сидят на скамейках перед домами, а дети играют или перебегают вброд струящийся горный ручей, как и я делал это когда-то...¹²

Обратный путь Роберт совершает на деньги, взятые займы в Милане (у хозяина отеля Рейхмана), а в Аугсбурге его кошелек получает необходимое подкрепление у добрых Кюрреров.

Последние путевые впечатления — Боденское озеро и городок Линдау «с приветливыми обитателями, старыми угловатыми домами и веселыми улицами, поросшими травой», напоминающий родной Цвиккау. И вот он с волнением бросает прощальные взгляды на Альпы: «огромная луна, точно божественная корона, увенчивала горный массив, и ее трепещущее изображение тысячу раз отражалось в озере. Еще один взгляд на далекие серебристые



Венеция

Цветная литография

горы Швейцарии, и вот я уже мчусь навстречу Аугсбургу»¹³.

В отличие от многих своих собратьев-художников, Шуман ни в юные, ни в зрелые годы не был избалован впечатлениями от стран мира. Поэтому его скромная студенческая поездка в Швейцарию и Италию оказалась значительным биографическим эпизодом: она долгие годы живет в его памяти, питая воображение и мысль.

Думы и поиски

Шуман вступил в свою студенческую жизнь с намерением терпеливо и добросовестно выполнять поставленную перед ним задачу. В письмах к матери и опекуну он сообщает, что старается быть прилежным и организованным, регулярно посещает и записывает лекции, два часа в день играет на фортепиано, кроме того, развлекает себя прогулками и чтением. Едва ли можно заподозрить, что эти отчеты

преувеличенно добродетельны, так как здесь же Роберт с полной откровенностью говорит, что в нем происходит постоянная внутренняя борьба. Юридическая наука с самого начала отталкивает его своими «холодными, как лед, определениями»; медицину он не хочет, а теологию не может изучать. Ему нужен наставник, который помог бы решить, что же делать? Но тут же он формулирует собственное решение: «ничего не поделаешь; я должен заниматься юриспруденцией, как бы суха и холодна она ни была; я хочу преодолеть ее, а ведь если только человек хочет, он может сделать все»¹⁴.

Трудно допустить, что при широте умственных интересов и огромной любознательности Шумана занятия наукой оставляли его полностью равнодушным. В цитированном только что письме он сам упоминает о занятиях по философии и истории как об очень важной для него задаче. Лейпцигский профессор Круг свидетельствует, что Шуман в 1828 году слушал у него лекции по основам философии, логике и метафизике «с отличным прилежанием»¹⁵. И даже холодная юриспруденция предстает для него в новом, более привлекательном качестве, когда он узнаёт ее в изложении выдающихся гейдельбергских профессоров и особенно на лекциях А. Тибо. «...только сейчас,— пишет Шуман в 1829 году,— я чувствую подлинное значение юридической науки... О боже! Этот лейпцигский профессор, который, словно автомат, стоит на своей лестнице Иакова, ведущей к ординаторству, и убого (по духу и слову), флегматично читает свои параграфы,— и Тибо, который, хоть и вдвое старше того,— полон жизни и одушевления, человек, которому едва хватает времени и слов, чтобы выразить свои мысли»¹⁶.

Жажда расширения культуры влечет Шумана и к изучению языков. В 1829 году накануне своей заграничной поездки он усиленно штудировал итальянский и французский, и тем и другим овладевает бы-



РОБЕРТ ШУМАН

Юношеский портрет (предположительно 1830 г.)

*Красочная миниатюра неизвестного художника.
Дом-музей Шумана*

стро и довольно свободно. «Я не успокоюсь,— пишет он,— пока не смогу читать и говорить по-французски так же, как по-немецки; я с каждым днем убеждаюсь в необходимости этого»¹⁷. Кроме того, он изучает английский и испанский языки.

Все же Шуман с нарастающей силой чувствует, что его юридические занятия насильственны. Прилежание (в Гейдельберге Роберт ежедневно с четырех часов утра садится за юридические книги) и мимолетные проблески живого интереса не меняют дела. «Можешь мне поверить,— пишет он матери в 1830 году,— что я готов стать хорошим юристом, у меня сейчас нет недостатка в доброй воле и в усердии». Но он уверен, что не продвинется далеко в этой области; причина — «в обстоятельствах и, быть может, в моем сердце, которое никогда не было склонно разговаривать по-латыни». А юрист «по принуждению, механический, без любви к своему предмету уже тем самым не может стать достойным»¹⁸.

В письмах легко прослеживается этот нарастающий критицизм Шумана по отношению к навязанной ему юридической карьере, критицизм, который вскоре приведет к решительному шагу.

Точно так же проясняется для будущего художника его отношение к окружающей среде. По приезде в Лейпциг Шуман вступает в студенческий буршеншафт, где уже состоял его друг Земмель. Вскоре оба входят в одну из студенческих корпораций. Шуман посещает фехтовальный зал и не без живости описывает сражения на рапирах, в которых принимает участие. Все это, несмотря на юношескую общительность и любовь к развлечениям, вскоре вызывает у него глубокое равнодушие, а потом и прямую оппозицию. Он сочувствует Земмелю, который «отчаянно издевается» над излюбленными у буршей «неопределенными, туманными понятиями народности, немецкого духа — и т. п.»¹⁹. Бурши очень злятся и распаляются в ответ на эту критику. Какими жал-

Гейдельберг. Дом, где
жил Шуман

Фотография. Гейдельберг-
ский городской архив



кими они кажутся ему теперь, хотя он недавно так идеализировал их.

Он чувствует себя истерзанным от окружающей мелочности интересов, пустоты разговоров и развлечений. Спасение, как бывало и прежде, он ищет в одиноких прогулках и в общении с немногими чуткими друзьями. В Лейпциге это Флехсиг и Земмель; в Гейдельберге, прежде всего, Тепкен и Розен; затем тот же Земмель — дружба с последним, по определению Роберта, «более мужественная, трезвая, прочная», с Розеном — «более разговорчивая, женственная, эмоциональная»²⁰. Тепло отзывается Роберт и о некоторых других товарищах по Гейдельбергу: о Фридрихе Вебере из Триеста, с которым он «прогуливается по Петрарке и Ариосту» и с удовольствием слушает его пение, о «добросердечном» Лемке из Данцига.

Шумана часто волнует вопрос об окружающей среде. Он испытывает «отталкивание», всегда готовое

вылиться в пронию над мелочностью, ничтожностью, фальшью. Но ему знакомо и романтически окрашенное «притягивание» к людям — сердечная доверчивость и даже идеализация. Как же лучше — с людьми или без людей? В одном из писем, адресованных к Розену, Роберт пытается ответить на этот вопрос. «Мир без людей, — чем он был бы? Бесконечным кладбищем, смертным сном без сновидений, природой без цветов и без весны... И все же! Этот мир с людьми — что он такое? То же самое: ужасающее кладбище погибших мечтаний, смертный сон с кровавыми видениями, сад с кипарисами и плакучими ивами... О боже, он ли это — мир!? Да!»²¹

В этих строках есть литературно-романтические преувеличения, вероятно импонировавшие молодому Шуману своей мрачной красотой. На самом деле его взгляд на людей далеко не столь мрачен. В цитированном письме, переходя от философии к личной жизни, Роберт говорит о спасительной дружбе. Судьба может разлучить друзей, может «заткнуть своим исполненным кулаком рот», но она не в состоянии «заткнуть сердце». Близость сердца (если только оно останется «таким же человеческим») — вот на что он надеется в старом друге, на что ему хотелось бы опереться в каждом человеке.

Вопросы об отношении к жизни, к людям затрагиваются во многих лирико-философских записях Шумана. В. Бёттихер, сопоставляя и анализируя эти записи, убедительно показывает, что их автор упорно стремится к контакту с жизнью. В «Готтентотиане» Шуман говорит о ценности одиночества: «Одиночество питает все великие души, растит героев, оно в дружбе с юностью поэтов, в дружбе с искусством... Одиночество — это интимнейшая связь с самим собой... это действенный, мыслящий покой, активное состояние духа в пассивном теле»²². Одиночество, по мысли Шумана, не отрешенность, а лишь драгоценная для художника внутренняя сосредоточенность.

Но в этом «идеальном» одиночестве ему не хватает очень важного — притока живых впечатлений. Одиночество драгоценно, но опасно и мучительно. «Пребывание наедине с собой, — замечает Бёттихер, — вызывало у него часто печаль»²³. В «Готтентотиане» Шуман говорит о том, что людей он хотел бы «прижать к своему сердцу», что в нем «отнюдь нет горького сарказма»²⁴. По-видимому, мысль о необходимости контакта с жизнью все более уточняется. В дневнике (предположительно от 1831 года) мы читаем: «Художник должен быть устремлен к жизни, в комнате идеи рождаются редко... Убереги себя от одиночества и ты проживешь на свете втрое больше». В другом дневнике от 1832 года фиксируется мысль, которую Шуман много лет спустя повторит в «Жизненных правилах для музыкантов»: «Художник должен всегда находиться в равновесии с окружающей жизнью, иначе он деградирует...»²⁵

В студенческие годы Шуман, как и прежде, отдает много времени литературному творчеству.

В Гейдельберге проявляется бóльшая часть его «жанполнад», о которых упоминалось выше. Эти разнообразные и с удивительной интенсивностью создававшиеся литературные фрагменты — в сущности, некий единый, постоянно заполняемый дневник его внутренней жизни.

Если этот дневник отражает чувства и мысли автора наиболее широко и разносторонне, то самым чутким отзвуком его души все явственнее становится музыка.

Музыкальный кругозор Шумана в студенческие годы непрерывно расширяется. Как очаг музыкальных впечатлений в его жизнь снова входит дом Карусов. Агнесса и ее муж, теперь уже университетский профессор, переезжают из Гольдица в Лейпциг,

и в их доме Роберт — старый, желанный друг. У Карусов, как пишет он матери, «искренно, тепло, как прежде», а главное — много музыки и музыкантов. Шуман знакомится здесь с известным Маршнером — автором оперы «Вампир». Он с интересом слушает близкие ему по духу песни брауншвейгского композитора Г. Видебейна; вскоре он посылает Видебейну свои собственные песни на стихи Кернера и получает очень ободривший его отзыв. У Карусов Шуман впервые встречается с Фридрихом Виком и его девятилетней дочерью, пианисткой-вундеркиндом Кларой; вскоре с этими двумя людьми связана будет вся его личная жизнь и судьба*.

Тогда же, в 1828 году, Роберт начинает заниматься у Вика по фортепиано. В доме нового учителя еще больше музыки, чем у Карусов. Шумана привлекает талантливая ученица Вика мадемуазель Рейхольд, с которой приятно играть в четыре руки. Дома он часто музицирует в ансамбле со скрипачом Теглихсбеком и виолончелистом Глоком. Исполняются камерные произведения Моцарта, Бетховена, Шу-

* Фридрих Вик (1785—1873) — сын купца из городка Претш близ Виттенберга. В молодости изучал теологию в Виттенбергском университете, одновременно занимаясь игрой на различных музыкальных инструментах. Некоторое время был домашним учителем в дворянских поместьях. В дальнейшем целиком посвятил себя музыке. Музыкальные способности и еще в большей мере огромная воля и целеустремленность позволили Вику почти без помощи учителей достигнуть высокой профессиональной культуры. В Лейпциге он завоевывает известность весьма авторитетного и самостоятельного по своему методу преподавателя фортепианной игры. Этот авторитет укрепили успехи его дочерей-воспитанниц, прежде всего Клары, затем Марии. С 1840 года до конца жизни Вик живет в Дрездене, где дает уроки фортепианной игры и пения.

Вик был дважды женат. Дети от первого брака — Клара, Альвин и Густав — остались жить у отца; во втором браке родилась Мария (1832—1916). См. также примечание к стр. 144.

берта (в частности, шубертовское трио ор. 100, Es-dur), а также принца Луи Фердинанда*.

В Гейдельберге среди различных музыкальных впечатлений Шуман выделяет вечера у Тибо**. Этот знаток и вдохновенный пропагандист юридической науки был также высокопросвещенным любителем музыки. Роберт переживает на его вечерах «часы, полные наслаждения». «Тибо превосходный, божественный человек... — пишет он матери, — у которого я переживаю полные наслаждения часы. Когда у него исполняют генделевскую ораторию (каждый четверг здесь собирается более 70 певцов) и он так вдохновенно аккомпанирует на фортепиано, когда, к концу, две крупные слезы катятся из его прекрасных больших глаз, над которыми я вижу белые, как снег, волосы, когда потом он восторженно и весело подходит ко мне, пожимает руку и от полноты сердца не может слова вымолвить, — я часто недоумеваю, за что мне, бедняге, такая честь — бывать в этом священном доме...»²⁷

Цитированные строки — прежде всего, след непосредственного сильного впечатления. В целом же отношение Шумана к Тибо более сложно, двойственно. Он глубоко почитает серьезность, возвышенность его музыкальных интересов. Пройдет три-четыре года, и сам Шуман выступит как пламенный пропагандист классической музыки. Память о Тибо он сохранит до конца дней и в своих «Жизненных правилах для музыкантов» порекомендует молодому поколению чи-

* Прусский принц Луи Фердинанд (1772—1806) — пианист и композитор. Шуман ценил некоторые его произведения; в 1828 году написал на его тему четырехручные вариации. В одной из статей 1837 года Шуман говорит о родстве Луи Фердинанда с Гензельтом: «принц Луи был романтиком классического периода, а Гензельт — классиком романтического времени. И в этом они соприкасаются»²⁶.

** Тибо Антон Фридрих Юстус (1774—1840) — видный немецкий ученый, профессор права в Гейдельбергском университете и просвещенный любитель музыки.

Юстус Тибо, профессор права Гейдельбергского университета, любитель и знаток музыки



тать почаще книгу Тибо «О чистоте музыкального искусства». Но здесь же Шуман выскажет другую, тоже давнюю свою мысль: «Высоко чти старое, но иди с открытым сердцем также и навстречу новому». Этой способности Тибо явно недоставало. Рамки его музыкальной эстетики были слишком узкими, и в них, конечно, не умещались идеалы эпохи, выдвинувшей Шуберта, Шопена и Шумана. Уже после первого знакомства с Тибо Роберт писал Вику: «Против Тибо образуется оппозиция, в которой фигурирую и я. Вы не поверите, какие великолепные, чистые, благородные часы переживал я у него и какие страдания причиняют мне его односторонность и поистине педантический взгляд на музыку; и это при его бесконечной многогранности в юриспруденции, при этом живом, воспламеняющем и разрушающемся духе!»²⁸



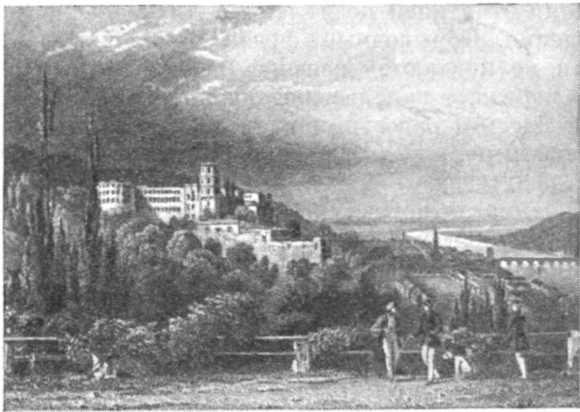
Музыкальный вечер у Тибо
Акварель Ю. Геценбергера

Музыкальные интересы и симпатии Шумана концентрируются в это время более всего вокруг Шуберта. Это увлечение, начавшееся благодаря Агнессе Карус еще в Цвиккау, теперь в Лейпциге и в Гейдельберге все более расширяется. В цитированном только что письме к Вику (от 6 ноября 1829 года) Роберт говорит: «Шуберт все еще мой «единственный Шуберт», тем более что у него все общее с моим «единственным Жан Полем». Когда я играю Шуберта, мне кажется, будто я читаю положенный на музыку роман Жан Поля... Чем для других является дневник, где они фиксируют мимолетные чувства, тем, в сущности, был для Шуберта нотный лист, которому он поверял каждое свое настроение. Его насквозь музыкальная душа писала ноты, когда другие прибегают к словам»²⁹.

Приводя это глубоко интересное высказывание, К. Вёрнер справедливо замечает, что молодой Шуман нашел в венском романтике «самого себя», свою склонность к непосредственному импульсивному выражению в музыке внутреннего мира³⁰.

Он усмотрел в Шуберте и манивший его синтез поэзии и музыки. Точнее говоря, — способность музыки высказываться так же широко и конкретно, как это делает литература, но при этом с особенной, доступной именно искусству звуков лирической проникновенностью и возвышенностью. Об этом свидетельствуют, например, следующие строки из дневника Шумана: «Шубертовские вариации — это вполне законченная романтическая картина, совершенный роман в звуках — звуки суть возвышенные слова»³¹.

Почти те же мысли находим мы в других дневниковых записях студенческих лет. «Музыка — возвышенная способность поэзии; ангелы должны были бы изъясняться музыкальными звуками, духи — поэтическими словами». «Шубертовские вариации относятся к «Вильгельму Мейстеру», как вообще музы-



Гейдельберг, город и замки
Литография

кальные звуки к словам; и те и другие являются «Non plus ultra» (высшее проявление) романтики. Музыкальный звук есть вообще перевоплощенное слово. Вариации Шуберта — переложенный роман Гете, каким он его хотел написать»³². Мысли о «литературности» Шуберта Шуман впоследствии разовьет и значительно уточнит в своих музыкальных статьях (см. об этом ниже).

Совсем особенным, исключительным по яркости было впечатление Шумана от игры Паганини. Он давно мечтал услышать великого скрипача. В ноябре 1829 года в цитированном письме к Вику Шуман восклицает: «Паганини был у вас в Лейпциге, и Вы слушали его четыре раза! О, эти «четыре раза», «четыре раза» способны довести меня до отчаянья!»³³ И вот в пасхальные дни 1830 года Паганини снова в Германии. Шуман вместе с Тепкеном спешат во Франкфурт, где в воскресный пасхальный вечер должен выступить прославленный артист. Путевые

заметки этих дней носят следы лихорадочного возбуждения. Обрывочные фразы и отдельные слова почти не поддаются связной расшифровке. Но они ясно передают калейдоскоп ощущений и мыслей автора. Здесь и радость ожидания, и восторги, и первые нахлынувшие мысли о новом своеобразном явлении искусства, и следы оживленного обсуждения услышанного с друзьями.

Вероятно, сомнения и споры касались необычайного романтического темперамента знаменитого скрипача. Известно, что у Шумана даже в молодые годы существовала некоторая сдержанность по отношению к крайностям романтического искусства. Это не помешало ему, однако, в полной мере почувствовать силу и прогрессивность Паганини. Искусство великого итальянского артиста олицетворяло для него тот дух романтической активности и воли к жизни, который, как свежий ветер, вторгался в ненавистное сонное царство обывательщины. В 1834 году, когда Паганини гастролировал в Бельгии, Шуман зывал к нему со страниц своего журнала: «Вернись снова к нам, божественный! Немцы опять начали засыпать»³⁴.

Впечатление от Паганини не было скоропреходящим. С ним связано создание двух раннихopusов Шумана — фортепианных транскрипций паганиниевских капризов (op. 3 и op. 10). Но существеннее было другое: пламенное искусство великого скрипача с новой силой возбудило в Шумане мечту об артистической карьере и решимость во что бы то ни стало достигнуть намеченной цели.

В одном из гейдельбергских писем к матери Роберт грустно вздыхает: «ты говоришь о музыке и о моей фортепианной игре. Ах, мама, с этим почти совсем покончено, я играю редко и очень плохо... Все мои музыкальные мечты кажутся мне великодушным сном...»³⁵ Но эти сетования — скорее всего маленькая «военная хитрость»: Роберт готовился к боль-

шой битве за свои права музыканта, и он знал, как важно тронуть любвеобильное материнское сердце (в этом же письме — жалоба на то, что учение «из-за куска хлеба», то есть юриспруденция, «сковывает и замораживает» его).

На самом деле музыкальные занятия в гейдельбергские годы были для Шумана не «сном», а все более увлекавшей его реальностью. Он непрерывно совершенствует свою игру, много музицирует в кругу друзей, выступает на домашних концертах, заслужив репутацию «любимца публики». Даже в часы, предназначенные для штудирования университетских книг, между пандектами* и римским правом то и дело вклинивался какой-нибудь шубертовский вальс. В большом письме к Вику (наиболее полном отчете о музыкальных впечатлениях этого времени) Роберт пишет: «если бы Вы знали, как все во мне кипит и бурлит, — в моих симфониях я мог бы уже дойти до оп. 100, если бы я их записывал... но иногда во мне звучит столько музыки, я так переполнен звуками, что уже не в силах что-нибудь записать...»³⁶. По свидетельству Тепкена, фортепианная игра была в это время основным занятием Шумана, его действительным учением.

Шуман отлично выучил и с успехом исполнял в Гейдельберге а-молл'ный концерт и fis-молл'ную сонату Гуммеля, вариации на «Alexander-Marsch» Моцелеса. Он с огромным наслаждением играет четырехручные вещи Шуберта: полонезы, вариации на тему из оперы Герольда «Мари», оп. 82, рондо оп. 107, которое причисляет к лучшим созданиям своего любимого композитора.

Тех, кто слушал молодого Шумана в узком кругу, особенно увлекали его импровизации. В памяти Тепкена запечатлелась не только яркость этих свободных фантазий, но и их индивидуальные, — как мы

* Пандекты — свод решений древних римских юристов.

сказали бы теперь, — типично шумановские черты. «Мысли возникали у него в неисчерпаемом изобилии. Из одной идеи, которая являлась в различных образных воплощениях, били ключом и бурлили все другие, как бы рожденные из самих себя; всюду ощущался своеобразный дух, глубина и волшебство поэзии. И уже явственно проступали основные черты музыкальной личности: энергия, первозданная сила, воздушная нежность, задумчивая мечтательность. Эти вечера, нередко превращавшиеся в ночи, которые нас полностью вырывали из внешнего мира, я никогда в жизни не забуду»³⁷. Так, спустя более чем четверть века, вспоминал Тепкен о своем гейдельбергском друге.

Но он не только импровизировал. В гейдельбергских записных книжках Шумана сохранились наброски произведений, которым вскоре суждено было получить известность. Среди них фортепианные пьесы, вошедшие в цикл «Бабочки» ор. 2 (№№ 1, 3, 4, 6, 8), первая редакция Токкаты ор. 7, Вариации на тему Abegg ор. 1; здесь же первая часть фортепианного концерта F-dur, оставшегося неоконченным.

О своих успехах «любимца гейдельбергской публики» Шуман сообщает родным со смешанным чувством гордости и иронии. Он видит отсталость окружающей музыкальной среды, безалаберность и грубость игры местных пианистов, которые ведь «ничего в своей жизни не слышали». Кроме того, он знает истинную цену гостеприимства, оказываемого ему в некоторых благоустроенных домах. Музыка, замечает он, принадлежит здесь к «хорошему тону», а студентов охотно зовут в гости, так как девушки ищут женихов. По поводу своего выступления в Мангейме у герцогини Стефании Баденской он пишет: «я довольно изящно, как подобает кавалеру, лепетал «светлость» и «королевское высочество» и получил несколько завистливых взглядов, когда она меня весьма благосклонно отпустила. Кое-что поучитель-

ное я на всякий случай извлек из этого визита, однако дворцовая атмосфера для меня удушлива»³⁸. Но его по-настоящему радует и поддерживает признание таких людей, как Тибо, все суждения, в которых он чувствует понимание, культуру или просто живую отзывчивость к искусству*. В Гейдельберге Шуман активно участвует в собраниях студенческого музыкального фёрейна; около него уже образуется круг музыкальных друзей, и среди них «много шубертианцев».

Навстречу жизненной цели

Все более и более мучительно размышляет Роберт о выборе жизненного пути. «Теперь я стою на распутии и со страхом спрашиваю себя: куда?» — пишет он матери 30 июля 1830 года.

Это письмо — начало решительного штурма, цель которого — добиться согласия матери на выбор музыкальной профессии. Шуман уже, в сущности, ни о чем не советуется: он сообщает и то и пережитого и передуманного, аргументирует уже принятое им решение. Вот отрывки из важнейших для этого момента писем к матери (от 30 июля и от 22 августа 1830 года).

«Вся моя жизнь была двадцатилетней борьбой между поэзией и музыкой, или назови это музыкой и юриспруденцией. В практической жизни передо

* Шуман записал в своем студенческом дневнике ряд отзывов гейдельбергских музыкантов, профессоров, культурных любителей музыки, а также реплики некоторых случайных слушателей, например квартирной хозяйки Тепкена («Ах, приходите поскорее опять, это звучит уж очень хорошо»), некоего книготорговца Грооса («Я слушал даже Гуммеля, однако я должен признать...» и т. д.), восторженной француженки из Лозанны («Вы играете поистине слишком хорошо для людей. О, господин Шуман, когда вы играете, вы могли бы меня увлечь куда хотите»)³⁹.

мною стоял такой же высокий идеал, как в искусстве. Идеалом была именно деятельность практическая и надежда завоевать для нее широкую арену, — но какие вообще могут быть в этом отношении перспективы, особенно в Саксонии для недворянина, без большой протекции и состояния, без настоящей любви к юридическим попрошайничествам и грошовым спорам!» «Я спрашивал свое сердце и свою голову, я обращался к чувству, разуму, прошлому и настоящему, к своим надеждам и перспективам — с раннего детства все указывало мне на искусство. Взгляни и ты на всю мою жизнь... и скажи откровенно: куда более всего устремлял меня мой гений! Подумай о большом уме нашего доброго отца, который рано разгадал меня и предназначил для искусства или для музыки...»

Только однажды Шуман высказывает в этих письмах мягкий упрек: «не пойми меня плохо, я говорю это тебе любя, с глазу на глаз, — мне всегда казалось, что ты словно загораживаешь от меня этот путь. У тебя есть на это свои добрые материнские доводы, которые и я хорошо сознаю; мы с тобой называли их «неопределенное будущее и отсутствие верного куска хлеба». Но что же дальше?»; «предположим, что я хочу изменить самому себе, хочу овладеть наукой, которую я могу лишь уважать, но не любить, мама, какие же у меня перспективы? Каким будет круг моей деятельности? Какая жизнь ждет меня? С какими людьми я должен буду иметь дело до самой смерти? Разве Саксония страна, где г р а ж д а н с к а я деятельность расценивается по заслугам? Знаешь ли ты, что у нас значит частица «фон»? ...если я и продвинусь далеко, — это будет должность обер-актуариуса в каком-нибудь провинциальном городе с тремя тысячами жителей и с жалованьем в 600 талеров. Мама, загляни-ка поглубже в себя и в мое сердце и спроси себя строго — смогу ли я перенести на протяжении всей жизни это мертвое

однообразие? Можешь ли ты представить себе меня сидящим с утра до вечера в судейской комнате?..»⁴⁰

Письмо от 30 июля заканчивается практическими соображениями и просьбами: «Если я выбираю музыку, то должен бесспорно уехать отсюда и снова в Лейпциг. В Лейпциге Вик, с которым я совершенно откровенен, который меня знает, может судить о моих силах, он должен обучать меня дальше; позднее мне следовало бы провести год в Вене и, если бы это было возможно, понасть к Мошелесу. Теперь одна просьба, дорогая мама, которую ты, думаю, охотно выполнишь. Напиши сама Вилку в Лейпциг и откровенно спроси у него: что он думает обо мне и моем жизненном плане. Попроси его о быстром ответе и решении; это позволит мне ускорить отъезд из Гейдельберга, как ни тяжело будет для меня прощание с этим городом, где я оставляю столько хороших людей, прекрасных мечтаний и целый рай природы. Если хочешь, пошли это письмо вместе со своим к Вилку»⁴¹.

Мать с гневом и отчаяньем воспринимает решение Роберта. Находиться почти у цели и начать все «сначала», да еще без «твердого будущего», с риском растратить все сбережения и «зависеть от людей», не зная, что будет в старости, — все это кажется ей чистым безумием. Иоганну Шуман полностью поддерживают старшие сыновья, опекун Роберта — почтенный цвиккауский купец Рудель, друзья дома. По мнению брата Эдуарда, Роберт должен сначала кончить университет и лишь потом пробовать свои силы на музыкальном поприще; Карл, по свидетельству его дочери, до конца своих дней не хотел примириться с музыкальной профессией младшего брата (он был решительным противником музыкальных занятий и даже не хотел держать у себя в доме музыкальный инструмент).

В этом конфликте не было, конечно, ничьей субъ-

ективной вины или злой воли; менее всего ее можно предполагать у Иоганны Шуман, горячо и восторженно любившей своего Роберта. Здесь свободолобивая творческая натура столкнулась с прочно устоявшейся житейской философией, знавшей лишь одну нехитрую «мудрость жизни» — практическое благоразумие, материальную гарантию, расчет. Отец поэта К. Brentano усиленно, но тщетно готовил из него купца; банкир Соломон Гейне столь же безуспешно пытался привить своему «беспутному» племяннику Генриху вкус к коммерции и к адвокатуре; Гофман терпеливо прошел навязанный ему семейной традицией курс юридических наук, но так и не смог победить в себе страсть к музыке и литературе; Шуман был менее терпелив и решительно повернул на собственный путь.

Замечу попутно: проявлением все того же «благоразумия» семейного круга Роберта были созданные ему в студенческие годы условия крайней материальной нужды. Имея завещанную отцом часть наследственного капитала, Шуман получал от своего опекуна лишь скудные проценты, которых ему не хватало даже для самого необходимого. Заложены были часы, перекочевали к антиквару почти все книги. Роберт пытался сэкономить на еде, денег все же не хватало. В одном из писем к Руделю он сообщает: «Через восемь дней мне грозит городской арест (не пугайтесь), если я до тех пор не внесу 30 флоринов за лекции»⁴². В письме к матери мы читаем: «Уже четырнадцать дней как у меня нет ни гроша, я должен 20 талеров Вилку, 30 талеров Люге и живу поистине, как собака. Ты пишешь — не мог ли бы я где-нибудь занять талеров сто, но, небо, где? ...Я охотно подстриг бы волосы, которые стали длиною с локоть, но у меня нет на это ни гроша», — и тут же характерный для Шумана юмористический поворот: «даже не хватает денег на пистолет, чтобы застрелиться»⁴³.

Но вернемся к знаменательной переписке. Вик ответил Иоганне Шуман незамедлительно. Он выразил полное согласие руководить дальнейшим обучением Роберта, который «при его таланте и воображении приблизительно за три года может стать одним из крупнейших пианистов среди ныне живущих, сможет играть одухотвореннее и горячее, чем Мошелес, грандиознее, чем Гуммель». Вик поставил при этом некоторые условия: Роберту следует преодолеть свою несклонность к хладнокровному и спокойному овладению фортепианной техникой. «Я должен откровенно признаться,— пишет Вик,— что если мне и удавалось на моих уроках внушить ему, что значит чистая, точная, равномерная, ясная, ритмически отчетливая и элегантная игра (удавалось после жестокой борьбы и больших усилий с его стороны, после неслыханных шуток, которые с нами обоими... играла его необузданная фантазия),— на следующем уроке это приносило малые плоды, и я с моей обычной любовью к нему снова возвращался к сказанному... Спустя 8—14 дней и более того, он извинялся, объясняя, почему не мог прийти и т. п., и так продолжал извиняться (с небольшими исключениями) до тех пор, пока не уехал... Будет ли наш любезный Роберт теперь другим — более рассудительным, крепким, сильным и — позволю себе сказать — более холодным и мужественным?» Далее Вик предупредил, что потребует от Роберта терпеливого и последовательного изучения теории музыки и тут же разъяснял свой метод: «С фортепианным обучением я всегда связываю усвоение гармонии (Akkordlehre), проходимой практически, и при этом я учу красивому и правильному туше... Решится ли Роберт теперь, подобно моей Кларе, ежедневно работать у доски над каким-нибудь трех- или четырехголосным отрывком, где фантазия почти совсем должна молчать,— по крайней мере та, какая может Роберта порадовать?»⁴⁴

В письме Вика обрисовывается не только он сам, но и отмечены некоторые черты его ученика; здесь угадываются уже и источники их будущего взаимного недовольства. Но сейчас Роберту было не до оправданий и не до критики. Он ответил Вику выражением полнейшей покорности и доверия: «отдаю Вам себя целиком... Никакое порицание меня не удручит и никакая похвала не сделает ленивым. Некоторая доза весьма и весьма холодной теории также мне не повредит, и я хочу задержаться на ней без всякого брюзжания... возьмите мою руку и ведите меня,— я последую за Вами, куда захотите...»⁴⁵

Деловая сторона решения отчетливо изложена в письме Шумана (от 21 августа 1830 года) к опекуну: по приезде в Лейпциг он в течение шести месяцев посвятит себя исключительно искусству; если Вик скажет, что в течение трех лет после этих шести месяцев он сможет достигнуть высочайшей цели искусства, пусть ему предоставят полную свободу; если Вик ответит отрицательно, ничего еще не будет потеряно с юриспруденцией, и он готов сдать свой экзамен через год. Думается, что Роберт при его проническом складе ума отлично понимал натянутость и наивность всех этих цифровых расчетов и точных предвидений, когда речь идет о капризной и индивидуальной судьбе художника. Но он знал, что с цвиккауцами лучше всего разговаривать на языке цифр, условий и гарантий. Он вполне овладел уже дипломатией практической жизни и делал все, что могло приблизить его к заветной цели.

В середине сентября 1830 года Роберт уныло бродит по улицам Гейдельберга в ожидании денег на отъезд. Он торопит время, шлет беспокойные напоминания опекуну. Но расставаться с Гейдельбергом грустно. Из Везеля Роберт сообщает матери:

«24-го ранним утром я простился с Гейдельбергом. Он лежал передо мною, окутанный глубоким туманом, как и мое сердце в эту минуту... 25-е (субботу) я провел в Кёльне, но испытывал грусть и робость; рейнские волны настроили меня лишь на печальный лад»⁴⁶. Он размышляет о роковых минутах жизненных перемен, о прощаниях и разлуках. Ему кажется, что облетает какой-то цветок его юности...

Погостив два дня у Розена в Детмольде, Шуман приезжает в Лейпциг и поселяется в доме у Вика. Теперь бóльшая часть времени отдается занятиям на фортепиано. Роберт упражняется шесть-семь часов в день. Значительное внимание уделяет он тренировочной литературе: играет этюды Черни, Мошелеса, упражнения Гуммеля, виртуозные пьесы Герца; разучивает также произведения Баха, Бетховена, Шуберта, Фильда. С особым увлечением и настойчивостью штудировал только что изданный ор. 2 Шопена — «Вариации на тему из «Дон-Жуана».

Казалось бы, наступила давно желанная пора успехов. Но шумановские дневники этого времени отражают лихорадочные скачки настроений. Иногда, как ему кажется, все идет отлично и в душе «прыгают солнечные зайчики»; но вдруг охватывает робость, неуверенность, игра кажется вялой, беспомощной, скованной, будто «кто-то держит его за руки». «Что же будет, чем все это кончится?» — он спрашивает об этом только самого себя (в письмах к родным царит сплошной оптимизм) и утешает себя: «Не падай духом, дорогой Роберт, если не всегда будут такие жемчужины, как в последние восемь дней; упражняйся терпеливо... держи руку спокойно, играй медленно и все опять войдет в колею»⁴⁷. Во всех этих записях чувствуется нетерпение, спешка, вероятно отражавшиеся и на самих занятиях: видимо, Шуман работал рывками, пытаясь перескочить через трудности, переходя от самообольщений к разочарованиям. Разучивание скучных этюдов то и дело пре-

Фридрих Вик, учи-
тель Шумана, отец
его будущей жены
Клары

Фотография. Дом-музей
Шумана



рывалось потоками творческой фантазии, хотелось не зубрить, а сочинять.

Отношения Шумана с его учителем с самого начала осложнились резким несоответствием характеров. Вик был человеком воли, неуклонного стремления к цели, притом деспотически-властный, педантичный, жесткий, порою грубый в манере обращения. Все в нем являло собою полную противоположность неустойчивому, впечатлительному, стихийно эмоциональному Шуману. Роберт на каждом шагу чувствовал это несоответствие, что не мешало ему, однако, оценить пользу от общения с Виком. Он пишет матери: «Более частое общение с Виком изменило меня к лучшему; он ...принимает во мне сейчас такое участие, какого я никогда не предполагал ранее... всегда меня подбадривает и расшевеливает»⁴⁸.

Шуман уважал в Вике музыкальный опыт, твер-

дость взглядов, способность к зрелым и трезвым суждениям, охлаждавшим некоторые пылкие головы. Именно таким он запечатлел своего учителя в вымышленном образе «мейстера Раро» *. В доме у Вика и при его непосредственном участии складывался шумановский «Давидсбунд» и рождался «Neue Zeitschrift für Musik» («Новый музыкальный журнал»).

Но их личный контакт всегда был непрочным и для обоих искусственным. Уже зимой 1830/31 года Шуман размышляет о переходе к Гуммелю (Веймар) и, беззаботно выболтав этот план, навлекает на себя раздраженно ревнивую отповедь Вика **. Внешне их отношения налаживаются, становятся дружественными. Все же внутреннее неприятие продолжает существовать. И здесь, вероятно, решающую роль играют раскрывшиеся Шуману при тесном общении личные черты Вика: его корыстолюбие, самодурство, жестокий деспотизм. Роберт пишет о Вике: «Ты едва ли представляешь себе его пламенность, его суждения, его художественные взгляды, однако когда он говорит о своих или Клариных интересах, то становится диким, как мужик» ⁴⁹. Это сказано в письме к матери от 15 декабря 1830 года. А в дневнике от 1831 года читаем следующую запись: «Я знаю тебя, мейстер Раро, твои поступки не более чем... расчетливость. Твое вдохновение ничто, если нельзя заполучить в свой карман несколько монет» ⁵⁰. Здесь же Роберт описывает возмущившую его сценку: десятилетний Альвин Вик (младший брат Клары) что-то сыграл неверно; «Ты — злодей», — набросился на него отец и, дрожа от ярости, швырнул мальчика на пол, стал таскать за волосы, в то время как растеряв-

* См. об этом в главе V.

** 20 августа 1831 года Шуман обращается к Гуммелю с просьбой взять его к себе в ученики. Однако план переезда в Веймар вскоре потерял практическое значение, так как из-за болезни руки перспективы дальнейшего обучения стали неясными.

шийся от испуга Альвин умолял его о пощаде». «Эта сцена никогда не изгладится из моей памяти», — пишет Роберт. Впоследствии, в разгар «борьбы за Клару», Шуман вдоволь испытал эти черты характера Вика на самом себе.

Приблизительно в октябре 1831 года Шуман, по его словам, впервые почувствовал признаки рокового заболевания правой руки. «Роком» в данном случае явились для него собственная нетерпеливость и фантазерство. Планомерная тренировка пальцев казалась ему непереносимо медлительной. Чтобы ускорить дело, Роберт изобретает особый прибор, который применяет во время ежедневных упражнений: один из пальцев при помощи петли поддерживался на определенной высоте и оставался неподвижным, в то время как другие упражнялись. Цель заключалась в том, чтобы как можно скорее достигнуть независимости отдельных пальцев. Но результат оказался совсем иным: вначале образовалось частичное повреждение — растяжение сухожилия одного из пальцев*, затем болезнь охватила всю кисть правой руки.

Нетрудно представить себе испуг Роберта. Почти полгода он не решается сообщить о болезни своим родным. Из дальнейших писем к матери мы узнаём, что Роберт испытал вначале глубокое отчаянье. Являлась мысль: не бросить ли вообще музыку и заняться ...теологией. Затем появляются проблески надежды. После визита к доктору Кюлю у него «будто камень с души свалился». Излечение руки возможно, сказал Кюль, но не скоро; нужны «зверски горячие ванны», компрессы с травами, отдых от упражнений.

* Шуман нигде не уточняет, какой именно палец оказался жертвой эксперимента. Сведения, приводимые в биографической литературе, противоречивы: Клара Шуман в примечании к письму Роберта от 14 апреля 1832 года называет «указательный», то есть второй палец, Василевский говорит о третьем, Е. Шуман (дочь и биограф композитора) — о четвертом.



Роберт Шуман в возрасте 21 года
*Цветная миниатюра для медальона работы
неизвестного художника*

Этот портрет Шуман подарил Эрнестине фон Фриккен; из семейного архива ее отца миниатюра попала в конце концов в частное собрание
Виде

По советам других врачей, он применяет электризацию, затем гомеопатические средства. Но все более и более чувствует бесполезность этих усилий. В апреле 1833 года Роберт пишет Тепкену: «на правой руке у меня недеятельный параллизованный палец; из-за незначительного, в сущности, повреждения и вследствие небрежности болезнь так усилилась, что я едва могу играть всей рукой»⁵¹. Цитируемое письмо, однако, полно веселого оживления; Шуман уже целиком захвачен новыми планами, делами, впечатлениями, в центре которых творчество. Спустя еще почти год он высказывает матери свой основной утешительный аргумент: сочинять он может и без поврежденного пальца, а судьба «путешествующего пианиста» вряд ли принесла бы ему счастье!

Стал ли бы Шуман концертирующим пианистом, если бы обладал здоровой рукой? Многие, помимо приведенного высказывания, позволяют усомниться в этом. Обостренная впечатлительность, душевная и психическая неустойчивость, обычное для него ощущение «неустроенности» среди людей (исключая интимный круг), что создавало замкнутость, молчаливость, погруженность в себя,— все это едва ли помогло бы Шуману на концертной эстраде. И конечно, жестокий предел артистической деятельности поставлен был бы уже в сороковые годы общим ухудшением его здоровья; именно по этой причине постепенно затруднялась, а потом и вовсе сделалась невозможной дирижерская деятельность Шумана.

Но, вероятно, и со всеми этими помехами он сохранил бы способность первоначального авторского истолкования своих фортепианных сочинений. Выразительницей его творческой воли сделалась Клара Вик, превосходная и хорошо понимавшая его артистка. И все же, будь Шуман, подобно Шопену и Листу, действующим пианистом, прижизненная судьба его фортепианных произведений складывалась бы более удачно, о чем он сам сказал однажды

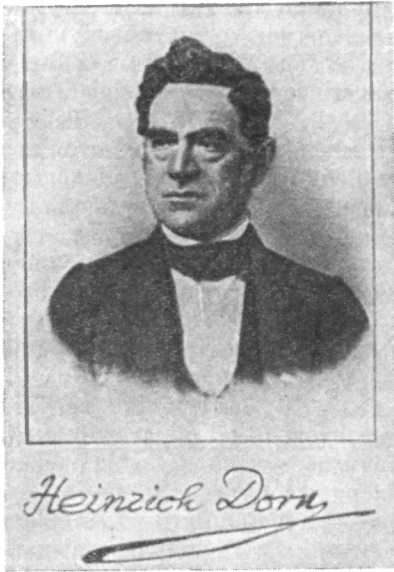
в письме к Космали (от 5 мая 1843 года). Шуман особенно остро почувствовал свою артистическую немоту, когда очутился в 1838 году на чужбине, в Вене. Он писал Кларе: «Я себя часто чувствую несчастным и особенно здесь из-за моей больной руки. Тебе я хочу сказать об этом: с моей рукой становится все хуже. Часто я жалуясь небу и вопрошаю: боже, почему ты сотворил со мною именно это? Именно здесь она была бы мне так полезна. Всю музыку я ощущаю в себе так законченно и живо, что я должен был бы ее выдыхать; однако я могу ее воспроизводить лишь в случае крайней необходимости, спотыкаясь одним пальцем о другой. Это совершенно ужасно и принесло мне уже много горя»⁵².

В середине 1831 года Шуман решил всерьез заняться своим композиторским образованием*. С 12 июля он берет уроки по теории музыки у Генриха Дорна — композитора, теоретика и дирижера Королевского оперного театра в Лейпциге**. О своем первом знакомстве и занятиях с молодым музыкантом Дорн вспоминал: «Шуман сыграл мне свои Вариации на тему Abegg, которые позднее появились в печати. Он не имел еще тогда никакого теоретического образования, во всяком случае, не проходил еще последовательного курса, я начал уроки с генерал-баса ABC, и первый четырехголосный хорал, ко-

* В биографической литературе о Шумане уже давно указано, что, вопреки мнению Василевского, это решение не было результатом катастрофы с рукой. Шуман еще в начале 1831 года писал матери о своих главных двух целях: стать виртуозом и композитором (письмо от 25 апреля). Занятия с Дорном начались за несколько месяцев до того, как замечены были первые признаки болезни руки.

** Генрих Дорн (1804—1892) родился в Кёнигсберге. Вначале проходил курс юридических наук, затем посвятил себя музыке, учился в Берлине у Бергера, Цельтера и Клейна. После Лейпцига (1829—1832) работал в Риге, потом в Кёльне и в Берлине. Написал несколько опер, ряд оркестровых пьес, романсов и других сочинений. Принимал участие в шумановском «Новом музыкальном журнале».

Георг Дорн, композитор, учитель Шумана по теории музыки



который он должен был мне показать, чтобы я мог судить о его познаниях в гармонии, явился образцом неправильного голосоведения»⁵³. Последней работой Роберта, на которой оборвались его занятия с Дорном, была каноническая пьеса в двойном контрапункте дуодецимы; эту пьесу учитель еще долго хранил среди своих бумаг, считая ее, помимо всего прочего, интересным упражнением для фортепиано. По словам Дорна, «в период своего обучения Шуман был неутомимым тружеником, и если я ему давал одну задачу, он всегда приносил большее количество. Первые упражнения в двойном контрапункте настолько поглотили его, что однажды он письменно пригласил меня дать ему урок в виде исключения на его квартире, «так как он совершенно не может оторваться». Я пришел и застал его за бутылкой шампанского,

при помощи которого мы затем совместно увлажнили сухое обучение». Здесь же находим существенное замечание, относящееся, по-видимому, к 1832 году: «Своей фортепианной игрой он уже в то время пренебрегал. Для публичных выступлений ему, кроме того, не хватало мужества; он производил тогда впечатление застенчивого юноши...»⁵⁴

В отношении Шумана к Дорну и к процессу теоретических занятий чувствуется двойственность. В учителе его нередко раздражает ограниченность суждений; он откровенно возмущен, например, тем, что Дорн, прослушав шопеновские «Вариации на тему из «Дон-Жуана», заметил: «это потенциальный Герц» (то есть спутал гения с посредственным модником концертной эстрады). Роберту кажется иногда, что его учитель «сводит всю музыку к фуге», то есть к некоей теоретической премудрости. Он размышляет о роли сознания и чувства в процессе творчества и спорит по этому вопросу с Дорном; в шумановском дневнике находим следующий краткий диалог: «Сознание,— говорю я,— смерть; сознание,— говорит он [Дорн],— высшая жизнь. Но без всякой поэзии,— говорю я. Он: этого я не хочу сказать». Здесь же Шуман замечает: «С Дорном я не могу сблизиться теснее, у него нет никакого чувства...»⁵⁵

И вместе с тем Шуман несколько раз отмечает пользу, принесенную ему теоретическими уроками. Благодаря обучению он чувствует недостававшую ему раньше «прекрасную ясность». Он пристальнее вглядывается теперь «в игру своего вдохновения», нередко останавливает себя, чтобы «осмотреться», проверить ход мыслей. Неожиданное для Роберта прекращение занятий (в апреле 1832 года) очень огорчило его. Он благодарит Дорна за помощь, выражает надежду, прослушать у него еще учение о каноне.

Но уроки у Дорна не возобновились. Дойдя до трехголосной фуги, Шуман продолжает затем шту-

дировать курс полифонии самостоятельно. Он пользуется учебником Марпурга и еще чаще обращается к Баху. В письме к своему цвиккаускому учителю Кунтшу он сообщает, что самостоятельно проанализировал все фуги из «Хорошо темперированного клавира», который является его «лучшей грамматикой»⁵⁶. Из этого же письма мы узнаём о намерении Шумана заняться чтением партитур и инструментовкой (несколько позднее он просит об уроках инструментовки лейпцигского дирижера и композитора К. Мюллера)⁵⁷.

Шуман не без основания замечает как-то в дневнике, что его «дух» всегда лет на шесть опережал его теоретическую подготовку. В начале тридцатых годов он еще не умеет правильно гармонизовать хорал. В теории он школьник, в композиторской практике — уже обладатель солидного багажа. Выходят из печати Вариации на тему Абегга, «Бабочки», первая тетрадь этюдов по каприсам Паганини, Интермеццо, Экспромт на тему Клары Вик. Кроме того, создаются симфония *g-moll* (с первой частью которой автор дебютирует в ноябре 1832 года на симфонической эстраде Цвиккау), три вариационных цикла — на тему из Аллегретто седьмой симфонии Бетховена, на тему *Sehnsuchtswalzer* Шуберта и на тему одного из ноктюрнов Шопена; продолжается работа и над начатым в Гейдельберге фортепианным концертом *F-dur*.

Впоследствии Шуман весьма придирчиво критиковал свои ранние опусы и многое в них отшлифовывал. Но мы сейчас вряд ли можем усомниться в том, что «Бабочки», Интермеццо и Экспромт *op. 5* — это уже начало настоящего Шумана, работы блестящего и оригинальнейшего мастера. Если его техника была еще в то время интуитивной и кое в чем ограниченной, то эстетика, стилистическая направленность уже весьма осознанны: «дух» продолжает двигаться в авангарде. Об этом красноречиво говорят

многочисленные высказывания в письмах и дневниках композитора.

Интересно высказывание в одном из писем к матери от 1832 года. Ему не по пути, замечает Роберт, с композиторами типа дрезденского К. Рейсигера («любимца граций», благодушного эпигона и пустослова, как его впоследствии охарактеризовал Шуман в своем журнале). Ибо он считает музыку «облагороженным языком души». Другие ищут в ней иное — «слуховое наслаждение или арифметическую задачу». Но это не его идеал, и он вовсе не хотел бы быть «понятным» (точнее говоря, угодным) решительно всем»⁵⁸.

За этим высказыванием кроются многие уже интересующие Шумана творческие вопросы, в частности, вопрос о новизне и творческой смелости в искусстве. Ему очень импонирует творчество остро своеобразного драматурга Христиана Граббе (1801—1836); по поводу трагедии «Теодор из Готланда» Шуман замечает в дневнике: «Граббе разрушает все основы гармонии, его пьеса — один большой неразрешенный диссонанс», драматург «опрокидывает всю концепцию мира, не верит ни в какого бога, не верит и людям, верит в разрушение и порывает со всеми нежными чувствами... И при всем том этот «Готланд» — несравненная трагедия». Роберт сравнивает Граббе с Гейне: у обоих причудливость (Bizarregie), у обоих «этот пламенный сарказм, это великое сомнение»⁵⁹.

Нивелированность, гладкость, «золотая середина» — все это мало радует его и в других и в себе самом. «Красотами молодости, — записывает он от лица Евсебия*, — являются часто ее заблуждения и недостатки»⁶⁰. Он очень недоволен тем, что Дорн и Вик хотят придать его фортепианному концерту «фильдовский характер», совсем чуждый его натуре,

* Евсебий и Флорестан — псевдонимы Шумана; см. об этом в главе V.

в этом концерте, как замечает Флорестан, «больше образов и говорящих характеров», нежели у Фильда, да и организация материала иная. «Это первое произведение, которое я написал в своем стиле, тяготеющем к романтическому»⁶¹.

Но сколько опасностей кроется в поисках нового и как часто эти поиски понимаются превратно, с недоверием и подозрительностью. Об этом говорили Шуману первые отклики на его изданные сочинения. Они были в общем благожелательны, не отказывали молодому композитору в таланте, однако отражали и некоторые колебания. Гуммель считал, что автор «Бабочек» слишком увлекается оригинальностью, что он злоупотребляет быстрой сменой гармоний. Автору рецензии в газете «Iris» (Берлин) — Рельштабу кажется, что в Вариациях на тему Abegg тематический материал страдает чрезмерной изысканностью и при этом — монотонностью. В отзыве Готфрида Вебера («Säcilia». Майнц, 1834), который в целом очень обрадовал Шумана, заметна двойственность. Рецензент в полной мере оценивает дарование молодого автора, считая, что об одной его тетради «можно было бы сказать больше, чем о ста томах других композиторов», вместе с тем он находит, что произведения Шумана созрели «в теплице, в условиях преждевременной погои за необыкновенным»; свою веру в будущее молодого композитора Вебер формулирует так: «в его произведениях столько гениальности, что, как знать, быть может, он и найдет путь от нынешнего хаоса причудливых звуковых образов назад к простоте и естественности, и отсюда к высотам искусства»⁶².

В шумановских дневниках начала тридцатых годов отразились попытки разобраться во всех этих сложных вопросах. Композитор осуждает «погоню за оригинальностью», которая, по его словам, «свидетельствует обычно о бедности», и тут же замечает: «не следует отбрасывать стремления к новизне..

чтобы не дать доступа обыденному» (разр. моя.— Д. Ж.). Как же в поисках нового не впасть в оригинальничание? Ответ Шумана почти совпадает со словами его критика: стремясь к новизне, нужно «не переходить границу простоты и естественности»⁶³.

Но о какой простоте должна идти речь? О той ли, которая означает мгновенную и всеобщую доступность? О той, которая избавляет слушателя от всяких усилий и не требует от него никаких знаний? Шуман с разных сторон «щупает» эти вопросы, хочет уяснить их для самого себя. Он не находит еще законченных, универсальных ответов, но дает почувствовать основную тенденцию своей ищущей мысли. Эта тенденция проявляется, например, в записи, касающейся «Бабочек». Композитор осознает трудность этого произведения для слушателя: слишком частую смену образов, слишком большую пестроту красок (позднее Шуман отметил те же трудности в «Карнавале»). Эту черту своего цикла он называет «самоубийственной» и находит в ней нечто «критическое». Однако здесь же утверждает, что чем больше картин разворачивает музыка перед слушателем, «тем более она захватывает, тем более она будет вечной и новой для всех времен». Такова, по его глубокому убеждению, музыка Бетховена и Шуберта⁶⁴.

После выхода в свет «Бабочек», Токкаты, Интермеццо, после появления на страницах лейпцигской «Allgemeine musikalische Zeitung» («Всеобщая музыкальная газета») оригинальной рецензии о Вариациях ор. 2 Шопена (друзьям было известно, кто скрывается за подписью «Юлиус») вокруг Шумана образуется все более сплоченный круг единомышленников: к нему тянутся живые симпатии тех, в ком созревал протест против музыкальной обывательщины, рутины, мертвого академизма. Их взгляд на музыку Шумана хорошо выразил Эрнст Ортлипп. В 1834 году на страницах лейпцигской «Kommet» он писал: «Уди-

вительное впечатление производит Токката (ор. 7) Шумана...— произведение полно оригинальности, новизны и, несмотря на свой строгий стиль, воздействует на всех слушателей с глубоко захватывающим волшебством. Мы убеждены, что в Шумане таится то же, что несли в себе Бах, Бетховен, Паганини. Он, пожалуй, еще более, чем Шопен, владеет силой, которая, проявившись в оригинальнейших творениях, приведет новую музыкальную школу к ее наивысшему блеску»⁶⁵.

Автор этих строк поэт Эрнст Ортелепп был одним из деятельных участников шумановского кружка. «Новая музыкальная школа» вступала в тот момент в активную борьбу: созревали эстетические идеи шумановского Давидсбунда, готовились первые номера боевого органа бюндлеров «Нового музыкального журнала».

Глава четвертая

КЛАРА

В тридцатые годы композиторский гений Шумана раскрывается во всей своей полноте. Одно за другим появляются в это время его лучшие фортепианные произведения. . Вслед за «Бабочками» и Интермеццо — «Карнавал», сонаты, «Симфонические этюды», Фантазия, «Крейслериана» и еще многое, возникшее в моменты наивысшего творческого вдохновения.

Сам Шуман связывал почти всё созданное им в тридцатые годы с образом Клары, с мечтами о ней, с драматической историей их любви. Он писал своей возлюбленной: «В Новеллеттах ты увидишь себя во всевозможных положениях и обстоятельствах...»¹ О пьесах, составивших «Крейслериану»: «в них главную роль играешь ты и мысль о тебе...»² Шуман обобщает эту свою устремленность в одном из писем 1839 года: «я погрузился в мир моих мечтаний за фортепиано и не знаю ничего, кроме тебя, — я всегда играю и рассказываю моему старому другу только о тебе»³. В том же году он писал Дорну: «Наверное, многое из тех боев, которых мне стоила Клара, отразилось в моей музыке и, думаю, понято Вами. Кон-

церт, соната, Танцы давидсбюндлеров, Крейслерпана и Новеллетты вызваны к жизни ею одной»⁴.

Конечно, в подобных признаниях много субъективного. Мысль и чувство, обращенные к возлюбленной, часто служили лишь творческим импульсом, содержание музыки было гораздо шире породивших ее личных обстоятельств. И все же эти обстоятельства наложили на все творчество Шумана тридцатых годов характерный отпечаток. Именно они более всего объясняют атмосферу страстной тоски, мечтательности, лихорадочного нетерпения, которая царит в его фортепианных произведениях этого времени.

Далекая обетованная земля

Клара Жозефина Вик (1819—1896) прошла школу фортепианной игры у своего отца и ему главным образом обязана основательностью и художественной строгостью своего образования. Но свой артистический талант она, по мнению биографов, унаследовала главным образом от матерп — способной пианистки, происходившей из музыкально даровитой семьи*.

Выдающееся дарование Клары обнаружилось уже в детстве. В восемь лет она играет для приглашенных (на оркестровой репетиции) Es-dur'ный концерт

* Мать Клары, Марианна Тромлиц, была сначала ученицей Вика, затем (в 1816 году) стала его женой. Кларе шел пятый год, когда родители разошлись. В 1825 году мать вышла замуж за учителя музыки Баргиля, с которым жила некоторое время в Лейпциге, потом переехала в Берлин. Клара и ее младшие братья Альвин и Густав, оставшиеся с отцом, вдоволь познали дисциплину и неустанный труд, но совсем не извели материнской ласки. Мать мучительно переживала вынужденную разлуку с детьми, с трудом добываясь у Вика права хоть изредка видеть их.



Клара Вьяк в 13 лет
Литография Эдуарда Фехнера (Париж, 1832)

Моцарта. В девять лет выступает на домашних вечерах. В десять лет ее с удивлением и интересом слушает гастролирующий в Лейпциге Паганини. Спустя год она дает свой первый самостоятельный концерт в лейпцигском Гевандхаузе, о чем местная газета сообщала: «8 ноября [1830 года] одиннадцатилетняя пианистка Клара Вик дала в Лейпциге концерт. Выдающиеся, примечательные достижения молодой артистки как в игре, так и в композиции вызвали всеобщее восхищение и принесли ей огромный успех»⁵. В следующем году Клара гастролирует в Веймаре; девочку слушает у себя дома 83-летний Гете, который в письме к Цельтеру называет ее «замечательным феноменом» и отмечает соединение в ее игре большой законченности и постоянно увлекающей веселости. Слушателям порою кажется странной и насильственной артистическая дисциплина этого живого ребенка; в одном из веймарских концертов некая советница Шмидт упрекает Вика за то, что он не дает Кларе необходимой свободы, чтобы играть в детские игры и общаться с однолетками... В Париже — главной цели этого первого большого путешествия (зима 1831/32 года) — Клару слушают и высоко оценивают Шопен, Мендельсон, Мейербер, Калькбрённер и уже знакомый по недавней встрече Паганини. Она и сама с изумлением слушает здесь мастеров, в частности Шопена, исполнившего однажды в доме у Калькбрённера хорошо ей известные «Вариации на тему из «Дон-Жуана» ор. 2. Двенадцатилетней Кларе запомнилось и другое: как однажды встретившиеся в артистической комнате Шопен, Мендельсон и Гиллер развлекались игрой в чехарду...

Шуман впервые увидел Клару в конце марта 1828 года, через несколько дней после приезда в Лейпциг*. Ей шел тогда девятый год. Летом он почти

* Встреча произошла, по-видимому, на одном из музыкальных вечеров у Карусов (см. об этом также на стр. 114).

ежедневно встречается с юной пианисткой, посещая дом Вика. Роберт вспоминает, как штудировал в то время у своего учителя а-молл'ный концерт Гуммеля, а Клара здесь же за столом училась писать, рисовала большие буквы и часто посматривала на него.

Вскоре Роберт уехал в Гейдельберг. Он вновь и гораздо ближе узнал Клару в 1830 году, когда вернулся в Лейпциг и поселился в доме у Вика. Спустя много лет, он напоминал ей: «Ты была тогда маленькой своенравной девочкой с упрямой головой, с большими красивыми глазами и больше всего на свете любила вишни»⁶.

Жизнь подчинялась строгому распорядку, установленному Виком. Утренние часы целиком принадлежали работе. После обеда предпринимались совместные прогулки. Лучшее время были вечера, которые одиннадцатилетняя Клара и ее младшие братья Альвин и Густав особенно любили проводить в обществе Роберта. В выдумывании сказок, шарад и всевозможных забав фантазия его была неистощимой. Увлекая своих маленьких друзей, он сам будто снова становился ребенком. Когда Клара отправилась в свою первую концертную поездку, Роберт писал ей: «Милая, уважаемая Клара!.. Я знаю, у Вас мыслящая голова и Вы понимаете Вашего старого, страдающего лунатизмом загадывателя шарад... за время Вашего отсутствия я был в Аравии и готов рассказать все те сказки, которые могли бы Вам понравиться: шесть новых историй о двойниках, сто одну шараду, восемь шуточных загадок и затем убийственно прекрасные истории про разбойников и белого духа, — у-у, как меня трясет!»⁷

Уже тогда их более всего сближала музыка. Роберт с огромным интересом следит за артистическим созреванием Клары. В статье «Реминисценции из последних концертов Клары Вик в Лейпциге» (1831), затем в афоризмах давидсбюндлеров (1832—1834) он один из первых отмечает глубину и творческий ха-

рактар дарования юной пианистки. Сравнивая ее с Анной фон Бельвиль (пианистка из Мюнхена), Шуман пишет: «Игра Бельвиль технически несравненно лучше: у нее каждый пассаж — произведение искусства, до тонкости разработанное и подчиненное целому, у Клары — заплетенная арабеска, но более обособленная и характерная. Зато первой, быть может, и не хватает волшебных полутонов в побочных голосах... Звук Бельвиль ласкает слух, не притязая на большее, звук Клары проникает в сердце. Первая — поэт, вторая — сама поэзия»⁸.

Почти одновременно с Шуманом Клара выпускает в свет свои первые сочинения; уже в 1831 году она дарит ему экземпляр своих «Четырех полонезов» для фортепиано. В 1833 году Шуман присылает ей рукопись своего Экспромта ор. 5 на тему романса Клары (ор. 3).

Музыка отчасти сглаживала разницу в возрасте, дружба Клары и Роберта становилась все более серьезной. В цитированном письме 1832 года он признавался: «Я часто думаю о Вас не как о сестре или товарище, но как думает пилигрим о далеком образе в алтаре»⁹. Вряд ли Шуман в полной мере сознавал тогда значительность этого признания — его почти пророческий смысл. Клара стала для него заветной целью, далекой обетованной землей, до которой пришлось добираться через кручи, обвалы и бурные реки еще много лет.

И все же в начале тридцатых годов Клара была почти ребенком. Шумана окружали новые молодые друзья, но его потребность в той особенной, нежно-интимной дружбе, которую может дать только близость с любимой женщиной, оставалась неудовлетворенной. Его очень поддерживали задушевные отношения с невесткой Розалией (женой брата Карла). В письмах к ней, полных искренности и сердечного обаяния, чувствуется готовое вот-вот прорваться любовное чувство. «Мы были с ней однолетки, она была



Начало неопубликованной фортепианной сонатины Клары Вик
Автограф. Дом-музей Шумана

для меня больше, чем сестра, но о любви не могло быть и речи», — вспоминал Шуман¹⁰. В октябре 1833 года его потрясла весть о смерти Розалии.

В ночь с 17 на 18 октября того же года Роберт испытал первый приступ болезни, ставшей много позднее его ужасной судьбой: «сильный прилив крови, невыразимый страх, остановка дыхания, мгновенные потери сознания»¹¹. Ему впервые пришла мысль о потере рассудка; «она охватила меня с такою силой, что все: и утешение, и молитва, и насмешки, — все было ничто по сравнению с нею»¹². В ноябре свалилась еще одна беда — смерть брата Юлия.

Впоследствии Шуман рассказывал Кларе об этом тяжелом времени: «ты тогда мало беспокоилась обо мне, ты была на полпути между ребенком и девушкой — и тут появилась Эрнестина... Вот, — подумал я, — это она; она тебя спасет. Я всеми своими силами хотел уцепиться за женское существо»¹³. Новая ученица Вика, восемнадцатилетняя Эрнестина фон Фриккен приехала в Лейпциг в начале 1834 года. В ней было много обаятельной женственности; «чистая детская душа, нежная и вдумчивая, полная искренней любви ко мне и глубоко приверженная ко всему, что связано с искусством, особенно с музыкой» — так отзывался о ней Роберт в письме к матери¹⁴. Начался роман, который скоро привел к тайному обручению (из друзей Шумана об этом знала тогда, вероятно, лишь Генриетта Фойгт, охотно помогавшая молодым людям). Эрнестина писала милые письма. Роберт дважды побывал у ее родителей в божемском городке Аш и приглашал Эрнестину погостить в Цвиккау. Но одновременно с ожиданиями и надеждами ощущалось разочарование. Роберт увлекся лишь тем, что излучала очаровательная «головка мадонны», что явилось его первым впечатлением, богато дорисованным пылкой фантазией, разогретым жаждой любви. Он не открыл здесь очага глубокой и тонкой человечности, к которой тянулся всем суще-



Эрнестина фон Фриккен

*Красочная миниатюра неизвестного художника.
Дом-музей Шумана*

ством, около которой надеялся «спастись». Уже в начале 1835 года охлаждение и разлад были вполне очевидны, и вскоре моральные обязательства были ликвидированы. Этому, конечно, не мало способствовала глубокая и входившая в новую фазу привязанность Роберта к Кларе*.

* Разрыв был ускорен и некоторыми второстепенными причинами. Стало известно, что Эрнестина — не родная дочь Фриккена. Шуман обиделся на то, что она скрывала от него правду о своих сложных семейных обстоятельствах. Видимо,

Весной 1834 года, когда Клара вернулась в Лейпциг из очередного турне, Шуман нашел ее очень повзрослевшей, серьезной, «немного чужой». Ревность к Эрнестине была ее первым горем и первой девичьей тайной, но в ее взгляде Роберт заметил «скрытый луч любви».

Возобновилась прежняя дружба, и жизнь все теснее сплетала их интересы. Клара — в центре шумановского кружка; под именем Кьяры или Цилии она нередко фигурирует на страницах «Нового музыкального журнала». Одну из своих рецензий, написанную в форме письма Кларе*, Шуман начинает так: «Среди всех наших задушевных музыкальных праздников всегда нет-нет да и выглянет чья-то ангельская головка, которая, вплоть до лукавой ямочки на подбородке, уж очень похожа на некое другое личико, именуемое Кларой»¹⁶. 13 сентября 1835 года, день своего шестнадцатилетия, Клара отпраздновала в обществе давидсбюндлеров**. Эрнст Ортлеп читал стихи, Мендельсон сыграл с ней в четыре руки ее каприччио, а потом остроумно имитировал игру Листа

против брака с Эрнестиной высказалась и мать Роберта, опасавшаяся, как всегда, житейских трудностей (см. цитированное письмо от 11 февраля 1838 года¹⁵). Эрнестина вышла замуж в 1838 году за графа Цедвича и уже через год стала вдовой. Скончалась в 1844 году. К Шуману она относилась до конца своих дней дружественно и изредка обменивалась с ним письмами. Он вполне оценил благородство Эрнестины, когда она в тяжелый для Роберта момент решительно отказалась дать Вику какой-либо обвинительный материал против ее бывшего жениха. Свою встречу с Эрнестиной Шуман отразил в «Карнавале» (см. об этом на стр. 289). В 1841 году он посвятил ей три романса на стихи Шамиссо оп. 31.

* Цикл рецензий под общим названием «Schwärmbriefe» («Письма энтузиастов», 1835).

** По словам Б. Лицмана, за столом собрались в этот вечер «юные друзья дома Вика», и Клара «получила в подарок от давидсбюндлеров золотые часы». Из присутствовавших названы, однако, лишь Ортлеп (поэт, сотрудник шумановского журнала) и Мендельсон¹⁷.

и Шопена, Клара исполнила фугу Баха и, по особой просьбе Мендельсона, — скерцо из *fis-moll'*ной сонаты Шумана, которая была посвящена ей «Флорестаном и Евсебием».

Все более тесно сближались их сердца. В один из осенних вечеров того же года, когда Клара, как обычно, со свечой провожала Роберта на лестницу, между ними впервые прозвучали слова сердечного признания.

Начало борьбы

И вскоре же на пути их сближения возникла неодолимая преграда: решительное, фанатически упорное сопротивление Фридриха Вика. Оно продолжалось около пяти лет. Принимавшее коварные, оскорбительные, жестокие формы, это сопротивление стало мукой молодых влюбленных, терзало их сердца, надламывало нравственные силы.

Казалось бы, что могло пугать Вика в сближении его дочери с юношей, чье выдающееся дарование и замечательные человеческие качества были уже хорошо известны? В документах, опубликованных при жизни Клары Шуман, сознательно исключено было все, что пролиvalo свет на внутреннюю сущность борьбы Вика. По свидетельству младшей дочери композитора Евгении, мать воспитывала в детях чувство глубокого уважения к их деду; она считала себя «бесконечно обязанной» этому человеку, отдавшему так много сил ее музыкальному воспитанию. Под влиянием Клары Шуман и ее семьи ранние биографы композитора рисовали позицию Вика весьма некрепительно. Даже Евгения Шуман, выпустившая свою книгу об отце уже в наше время (1931), изобретает смягчающие формулировки: она не отрицает вину и даже «чудовищную несправедливость» Вика, но приходит к заключению: «он не ведал, что творит».

Однако документы, опубликованные после смерти Клары ее биографом Б. Лицманом, а затем Г. Янзеном, разрушили прежнее приукрашенное истолкование конфликта.

Конечно, Вик заботился о будущем Клары, но эта забота концентрировалась лишь на одной цели — обезопасить дочь от материального риска, который виделся ему в браке с артистом, да еще с романтиком-фантазером. Отцовской «любви» хватало только на это. Вик-музыкант, Вик — друг давидсбюндлеров, «мейстер Раро» становился заурядным филистером, когда дело шло о личном, о житейском: здесь он переставал понимать, что такое чувство и сколь разными могут быть идеалы личного счастья; его устраивал лишь гарантированный доход («Что мне до сердца?!» — писал Вик в ответ на одно из сердечнейших, полных мольбы писем Шумана).

Документы свидетельствуют и о другом: в борьбе Вика важнейшую роль играл личный интерес, усиленный свойственным ему слепым эгоизмом и деспотическим властолюбием. Вик считал Клару не столько самобытным артистическим дарованием, сколько плодом своего педагогического метода. Ее успехи, ее триумфальные концертные поездки он ощущал прежде всего как утверждение своей школы и в огромной мере питал этим свое неумеренное честолюбие. Клара должна была оставаться при нем, под его безраздельным влиянием, под его властью, которая, кстати, легко сохранялась благодаря мягкости ее характера. Наконец, Вику ни сколько не хотелось расстаться с солидными доходами от концертных поездок Клары. А ведь эти доходы могли, как ему чудилось, потечь в дырявые карманы музыканта-фантазера! Вот почему, если уж неизбежно было расстаться с дочерью, Вик предпочитал выдать ее за титулованного богача. И по этой же причине, когда победа любви Роберта и Клары стала для него очевидной, Вик, не заботясь уже о

Sonntag, den 18. November 1832.

GROSSES CONCERT

im Saale des Gewandhauses.



ERSTER THEIL.

- 1) Ouverture aus „der Felsenkühle“ von Reissiger.
- 2) Recitativ und Chor aus „der Schöpfung.“
- 3) Grosses Concert von Pixis, für Pianoforte mit Orchester, vorgetragen von Clara Wieck.
- 4) Duett und Chor aus „der heiligen Rose“ von Wolfram.
- 5) Grosse Polonaise, aus dem Eclair-Concert von Muschetex, für Pianoforte mit Orchester, vorgetragen von Clara Wieck.

ZWEITER THEIL.

- 6) Erster Satz der ersten Symphonie, componirt von Robert Schumann.
- 7) Chor aus „der heiligen Rose“ von Wolfram.
- 8) Duo für Pianoforte und Violine von Herz und Bériot, vorgetragen von Clara Wieck und Herrn Musikdirector Meyer.
- 9) Scherzo für Orchester, componirt von Clara Wieck.
- 10) Notturmo für Pianoforte und Physchonica, vorgetragen von Herrn Wieck.
- 11) Bravour-Variationen von Herz für Pianoforte mit Orchester, vorgetragen von Clara Wieck.

Altes & Co. sind bis Samstag Abend in haben in der Richter'schen Buchhandlung.

Der Eintrittspreis an der Cassa ist 8 Gr.

Anfang halb 7 Uhr. Ende um 9 Uhr.

Zwickau.

DER SINGVEREIN.

Программа концерта в Цвиккау (зал Гевандхауза) при участии юной Клары Вик

внешней благовидности своих поступков, предъявил дочери грубые денежные требования. Но об этом ниже.

Чтобы разлучить влюбленных, Вик в январе 1836 года увозит Клару в Дрезден. Через друга Эрнста Беккера Роберту удается подать о себе весть. Потом происходит тайная встреча. Запомнилось прощание на почтовой станции в Дрездене — грустное, немного растерянное и вместе с тем торжественное, с первыми клятвами любви и верности. Отзвук этой встречи — в письме Роберта, написанном через два дня из Цвиккау в ожидании дилижанса. За окном станции завывает метель, на душе смутно, тревожно (в Цвиккау умерла мать, и ему только что рассказывали о ее последних часах), но где-то за этой метелью уже брезжит новая весна... «Сон смыкает мне глаза. Вот уже два часа я жду дилижанса... Ты стоишь передо мною, моя милая, милая Клара, — так близко, что, кажется, я мог бы обнять тебя. Обычно я умел хорошо выразить силу своей привязанности, сейчас я уже не в состоянии это сделать... Только ты так же сильно люби меня, слышишь?» «Пипип мне часто, каждый день»¹⁸.

Узнав о тайной встрече влюбленных, Вик пришел в ярость. На Клару обрушились оскорбления и угрозы; ей велено было вернуть Шуману все его письма. Роберт получил от своего учителя гневное послание, в котором ему запрещалось поддерживать какую бы то ни было связь с домом Вика. «Мрачнейшее время»¹⁹, — вспоминает Роберт о лете 1836 года; сочинения этих месяцев носят печать глубокой тоски и волнения.

Полтора года их разделяет глухая стена. В это «мрачнейшее время» Роберт с головой уходит в работу журнала, пишет огромное количество статей: среди них блестящий цикл «Памятник Бетховену», обзоры новых фортепианных пьес, характеристики Мендельсона, Гиллера, Беннета, Шопена,



Клара Вик в 17 лет
Рисунок карандашом Эльвины фон Лейзер (1836).
Лейпцигский исторический музей

Мейербера, Гензельта и других композиторов-современников. В рецензиях Шумана отражена кипучая концертная жизнь лейпцигского Гевандхауза, во главе которого стоял в эти годы Мендельсон («Фрагменты из Лейпцига»). В сентябре 1836 года его сильнейшим переживанием была встреча с Шопеном.

Временами он внушал себе: «Мы должны стать чужими, нужно покориться!» А старая боль вновь выступала наружу. Роберт вспоминал в 1838 году в письме к Кларе: «...Мне казалось иногда, что я прочту в газете о твоей помолвке, меня пригибало тогда к земле, и я громко кричал...»²⁰

13 августа 1837 года Шуман слушает Клару в утреннем концерте, слушает, не смея приблизиться к ней. Но Клара знала, что он среди публики, и не случайно сыграла в этот день (впервые) отрывки из шумановских «Симфонических этюдов». «Я играла их потому, что у меня не было иного средства, чтобы дать тебе немного почувствовать мое внутреннее состояние, — писала она позднее Роберту. — Я не могла это сделать тайно и поэтому совершила открытие»²¹.

А он вспоминал потом о концерте: «как ни колотилось мое сердце от других чувств, на момент все мое существо преклонилось перед тобой как перед артисткой»²².

В эти же дни и опять при помощи испытанного друга Беккера началось новое сближение. Еще до памятного утренника Клара передала Роберту просьбу вернуть его старые письма — те, которые по чужой воле отослала ему в прошлом году. Роберт сообщил: старые письма ни к чему, но будут новые.

И утром 13 августа он писал ей: «Верны ли Вы еще и тверды ли? Хоть я и непоколебимо верю в Вас, все же и самое сильное мужество может поколебаться, если ничего не слышишь о том, кого любишь больше всего на свете. Таковы Вы для меня. Тысячу

раз я все обдумывал, и все говорит мне: так должно быть, если мы этого хотим и если мы действуем. Напишите мне только одно простое «да»...»²³

Клара отвечала в маленьком тайном послании: «Вам нужно простое «да»? Такое маленькое словечко и такое значительное! Разве сердце, так переполненное любовью, как мое, может не сказать его со всей полнотой? Я делаю это, и все мое существо шепчет Вам это слово навеки»²⁴.

14 августа — день св. Евсебиуса — Роберт и Клара отметили в своих записных книжках как дату их тайного обручения. Ближайшие недели полны были надежд и ожиданий. В одном из писем Клара говорит о невыразимой тоске: «Сегодня утром я твердо решила — хочу к вам! Моя душа уже рвалась вперед, но внезапно я сдержалась — я увидела Ваше окно, уронила слезу, как она была горяча и печальна! С переполненным сердцем шла я домой»²⁵. Однажды вечером они случайно встретились на улице. Оба были смущены, Роберт молча снял шляпу, Клара едва сдержала волнение. Это был только один молчаливый миг...

В эти недели Фридрих Вик казался подобрешшим и почти ласковым в своих суждениях о Шумане. 13 сентября Роберт прислал ему большое письмо — просьбу о родительском благословении. Это письмо, на которое возлагалось много надежд, которое долго обдумывалось и шлифовалось, представляет собой странную смесь шумановской искренности и явно фальшивой дипломатии. Автор хорошо знал вздорную самолюбивость и раздражительность Вика и, видимо думая только о своей главной цели, хотел любыми средствами задобрить старика. Шуман заверяет его в своей любви и преданности, подчеркивает верховную власть Вика над своей и Клариной судьбой, говорит о своей уверенности в том, что теперь он (Шуман) «во всеоружии против нужды», признает свою вину перед Виком. Он пишет даже: «Может

быть, если Вы не потребуете невыполнимого, мои возможности совпадут с Вашими желаниями; может быть, я снова завоюю Ваше доверие. Вы знаете, что в больших делах я настойчив. И если Вы сочтете меня надежным, верным и мужественным, то благословите этот союз душ, которому для высшего счастья недостает только родительского освящения». Он просит не решать пока ничего о будущем Клары и заверяет: «даю Вам слово не говорить с Кларой, если Вы этого не пожелаете. Разрешите мне только одно, чтобы мы могли подавать друг другу весть, когда вы будете находиться в длительных поездках»²⁶.

Клара с трепетом наблюдала за реакцией отца. Она, конечно, не смела признаться ему в том, что уже давно знала о содержании полученного письма. Она терпеливо ждала его доброй инициативы, но Вик мрачно молчал*. Его письменный ответ Шуману был крайне запутанным, двойственным, не содержал ни «да» ни «нет». Еще хуже оказалась состоявшаяся через несколько дней беседа. «Разговор с Вашим отцом был ужасен,— писал Роберт своей невесте.— Этот холод, эта злая воля, эта путаница и сопротивление! У него новый способ уничтожения — он вонзает в сердце нож по самую рукоятку»²⁷. Вик отнюдь не собирался вознаградить Шумана за скромность его просьбы и лишь предлагал жалкую подачку. «Мы могли бы встречаться,— сказал он,— но где-нибудь в нейтральном месте, в присутствии людей,— ведь это поистине спектакль для всех! Переписываться мы тоже можем, когда Вы в отъезде. Это все, что он разрешил... Напрасно я ищу оправдания Вашему отцу, которого я считал все же благородным человеком. Напрасно я ищу в его сопротивлении более достойную, более глубокую причину, например

* Лишь через несколько дней, видя Клару постоянно в слезах, Вик предложил ей прочесть письмо Роберта. Но сделал это в столь оскорбительной форме, что она отказалась.



Лейпциг. Рыночная площадь во времена Шумана
Лейпцигский исторический музей

опасение, что Вам как артистке принесло бы вред слишком раннее обещание, данное мужчине, что Вы еще вообще слишком молоды и т. п. Ничего подобного! Поверьте мне, он бросит Вас первому встречному, у кого будет достаточно денег и титулов. Его высшая цель — концерты и поездки; ради этого он заставляет Ваше сердце обливаться кровью, разрушает мои силы в самом разгаре моих стремлений создавать прекрасное... Мне почти ничего не остается, кроме молчания; от каждой новой просьбы, обращенной к Вашему отцу, я не могу ждать ничего, кроме нового оскорбления... Напишите мне поскорее несколько слов — успокаивающих и хороших» * 28.

* В другом письме впечатления от этого разговора изложены более резко. У Вика, по словам Шумана, «все сводится к богатой партии». «Будьте во всеоружии! Если случай даст ему в руки богатого молодого банкира, он так тонко к Вам подберется, что Вы ничего и не заметите... Он думает, что мы в конце концов забудем друг друга. Он такой же большой фантаст, как и спекулянт... Теперь я хочу

8 октября перед своей новой большой поездкой Клара дала прощальный концерт в Гевандхаузе. Сам Мендельсон вышел с ней на эстраду и проводил к роялю. Лейпцигская публика, обычно весьма сдержанная, на этот раз принимала свою прославленную артистку с энтузиазмом, заставляла играть на бис. Вероятно, лишь один человек в этом зале испытывал мучительную тревогу, странное смятение чувств. Это был Роберт Шуман. «Я был одновременно и мертвым и счастливым, усталым до изнеможения, — признавался он Кларе, — и каждая капля крови лихорадочно волновалась. Что же будет дальше? ...поверь мне — я просто болен, очень болен... Когда я фантазирую за роялем, получаются хоралы, когда пишу — отсутствуют мысли, и только одно слово хотел бы я всюду написать большими буквами и аккордами — Клара»³⁰.

Очередное турне продолжалось более полугода: Клара концертировала в Дрездене, Праге, Вене. Тайная переписка с Робертом требовала большой изобретательности и выдержки, так как Вик бдительно контролировал жизнь дочери. Ей запрещалось запирается в своей комнате, и она писала, со страхом прислушиваясь к шагам и скрипам половиц, готовая в любой момент уничтожить или спрятать исписанный листок. Изобретались вымышленные адреса или адреса посредников, так как Вик мог перехватить письмо на почте.

Вик рассчитывал не только на незаметную разрушительную работу времени. Он пытался и более активно повлиять на Клару, действуя различными

ответить ему так, как он это уже многократно заслужил; его нужно одернуть, и пусть с этим будет покончено...» Цитируемое письмо впервые опубликовано В. Бёттихером²⁹; датировано тем же числом, что приведенное выше (18 сентября 1837 года). По-видимому, здесь имеет место либо ошибка в датировке, либо это два варианта одного и того же документа.

способами на ее впечатлительную душу. Внушал жалость к себе — любящему, преданному отцу и учителю, которому вместо благодарности платят изменой; сеял в ее душе подозрительность к Роберту, изображая его безответственным, ленивым, вздорно увлекающимся; доказывал, что с Шуманом она будет вечно нуждаться в куске хлеба, забросит свое искусство, станет одной из тех жалких учительниц музыки, которые в калошах и с зонтиком бегают по урокам...

Шуман много раз восхвалял верность Клары, стойкость ее души. Действительно, сила ее чувства в конце концов превозмогла все препятствия. Однако были и такие испытания, в которых стойкая, но еще неопытная душа начинала колебаться. Нежданной обидой прозвучало для Шумана письмо Клары от ноября 1837 года. Она писала о том, что не сможет стать его женой, покуда «обстоятельства полностью не изменятся». «Я не хочу ни лошадей, ни бриллиантов, я так счастлива, что принадлежу тебе. Но я хочу вести жизнь, свободную от забот, и я предвижу, что была бы несчастна, не имея возможности постоянно двигаться вперед в своем искусстве и думая о пропитании. Я нуждаюсь во многом и знаю, что для приличной жизни требуется многое. Проверь себя, Роберт, в состоянии ли ты поставить меня в условия, свободные от забот» *³¹. «Дух твоего отца стоял позади и диктовал», — отвечал ей Роберт³³. Он мог бы ответить точно так же и на другое письмо Клары (декабрь), в котором она упрекала Шумана за то, что он мало упоминает о ее концертах в «Новом музыкальном журнале». Временами его охватывало острое чувство обиды или гневного протеста. Но в большин-

* Позднее Клара упрекала себя за эти, по ее словам, «прозаические рассуждения». Они высказаны «в мрачный час, когда рассудок будто испытывал свою власть над моим сердцем»³².

стве случаев он терпеливо оправдывался, доказывая фактами, что совсем не ленив, не беспечен, обещал прочные доходы, клялся в своей добросовестности, работоспособности, бережливости.

Было ли это только насильственным прикособлещением к требованиям Вика? Изучая переписку Шумана с его невестой и с родными, приходишь к выводу: конечно, и Роберт и Клара стояли на много голов выше той среды, из которой произошли. Но и они не были полностью свободны от привычных, воспитанных с детства представлений об основах личного благополучия. В некоторых письмах Шумана заметно не только стремление повлечь на Вика, преодолеть его житейскую подозрительность, но и собственная большая озабоченность о незыблемо твердой материальной базе будущей семейной жизни. Он весьма далек здесь от психологии интеллигент-пролетария и еще дальше от беспечности артистической богемы. Характерно в этом смысле письмо от 4 мая 1839 года: Шуман приводит выраженный в цифрах план будущих семейных доходов (с шутливым комментарием: «Чем я не великий математик?»); расчет должен доказать Кларе, что они смогут отлично жить только на текущие поступления плюс проценты с капитала (наследство Роберта и «вклад» Клары); таким образом, капитал останется неприкосновенным. Важность этого последнего обстоятельства не вызывает у него никаких сомнений; точно так же не смущает его самый факт этих точных финансовых прогнозов, влетающих в любовные мечты. Как мы увидим, вспышки житейской озабоченности не являлись случайными и для Клары. «Дух отца» диктовал ей нередко свою волю потому, что многое из его житейского кодекса прививалось с детских лет...

Следовало осветить эту грань в психологии влюбленных и страдающих героев книги, чтобы не допустить схематизма, остаться в рамках времени и

среды, чтобы избежать тенденциозно резкого распределения светлых и мрачных красок. А теперь вернемся к летописи событий.

Полгода в Вене

13 мая 1838 года Клара снова в Лейпциге. Шуман писал ей накануне приезда, что лучше обойтись без тайных встреч, так как это может кончиться «слишком плохо». Но после многомесячной разлуки осторожность сразу же была забыта. Письма разворачивают перед нами серию живых картинок этого беспокойного лета. Вот вечерняя улица перед домом Вика. Роберт медленно проходит мимо окна. Мелькнул белый платок (условный сигнал). Сейчас Роберт пойдет по направлению к Старому рынку, и Клара незаметно поравняется с ним... И еще другие вечера: Шуман бродит взад-вперед под тем же окном, прислушиваясь — не играет ли Клара? Не выйдет ли, угадав его присутствие? Но за окном тихо, едва мерцает свет. Внезапно начинается гроза, проливной дождь. «Я полчаса стоял перед твоим домом. И ты ничего не почувствовала?»³⁴ Зал Гевандхауза, Клара на эстраде, а Роберт прячется в темноте, чтобы не встретить ничьих взглядов. «Ты, наверно, тоже меня не заметила, хотя я этого так сильно хотел, но я видел тебя все время... Ты играла божественно!»³⁵ Запомнились два прощания. Первое — летом, около лейпцигской почтовой станции; Клара была в белом дорожном платье; когда diligenc, увозивший ее в Дрезден, утонул в облаке пыли, из глаз хлынули обильные слезы. Второе, особенно грустное прощание — в Дрездене, в конце сентября, накануне последней большой разлуки: Роберт надолго уезжал в Вену.

Еще весной этого года Вик придумал новую формулу: он даст свое согласие на брак, если молодые смогут обосноваться в другом городе, где Шуману

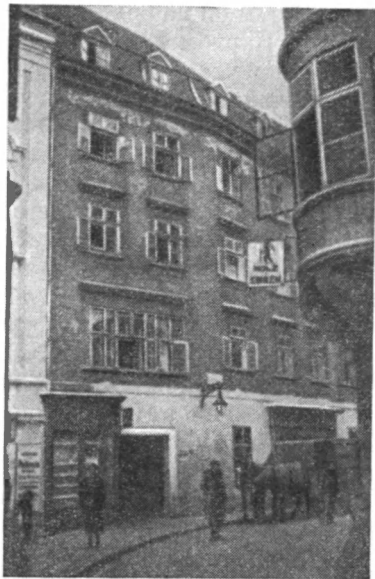
надлежит предварительно обеспечить для себя прочное «положение». Отец записал свое резюме в дневнике Клары; в этой записи, между прочим, говорилось: «Ш[уман] может действовать, философствовать, мечтать, идеализировать, как ему будет угодно; но твердо решено: Клара не может жить в бедности, в уединенности, она должна иметь более 2000 талеров в год»³⁶. Идея переезда в другой город была для Вика не более чем маневром; истинная цель заключалась в том, чтобы выиграть время, разлучить влюбленных, найти новые доказательства практической несостоятельности Шумана.

В качестве нового места жительства избрана была Вена, и этот проект, независимо от замыслов Вика, таил в себе много заманчивого. Один из крупнейших музыкальных центров Европы, город Моцарта, Бетховена, Шуберта, город, куда постоянно съезжались знаменитейшие артисты мира и где только что с небывалым успехом концертировала Клара Вик,— не сулил ли он двум молодым музыкантам богатые перспективы?! Шуман с радостью принял этот проект и сразу же начал энергично хлопотать о переводе в австрийскую столицу своего журнала. Он знал о трудностях, связанных с цензурой, но едва ли представлял себе, каков в меттерниховской Австрии действительный масштаб полицейского контроля; цензура имеет здесь власть, «весьма напоминающую времена тайного судилища»,— писал он позднее О. Лоренцу³⁷.

Вечером 3 октября 1838 года, прижавшись к окну почтовой кареты, Шуман впервые увидел оживленные улицы Вены. С первого же дня его окружили вниманием и заботой несколько музыкантов, уже знавших автора «Карнавала» и состоявших с ним в переписке*. При содействии фон Пютлингена Шу-

* Среди них были: Иосиф Фяшгоф — профессор консерватории по классу фортепиано, Иоганн Фески фон Пюттинген — видный и весьма удачливый чиновник, вместе с тем

Вена. Дом, где жил
Шуман в 1838—1839
годах



ман через несколько дней получил аудиенцию у министра полиции Й. Г. Зедльницкого. Опытный сановник отлично изобразил дружелюбие и, решительно ничем себя не связав, внушил Роберту розовые надежды. «Подыщите себе австрийского издателя, и тогда на Вашем пути не будет никаких препятствий» — таково было деловое резюме министра. Шуман сначала вел переговоры с известным Гаслингером, которые, однако, ни к чему не привели, так как издатель хотел быть неограниченным хозяином жур-

автор опер и романсов, пианистка и композитор Юлия Вебенау — урожденная Барони-Кавалькабо; Шуман посвятил ей впоследствии свою «Юмореску» ор. 20. С Шуманом общался также молодой Вольфганг Моцарт — сын творца «Дон-Жуана» — и Игнац Зейффрид, который еще шесть лет назад приветствовал композиторский дебют Шумана на страницах венской газеты.

нала. Затем он на более приемлемых условиях договорился с Карлом Герольдом («превосходным, старым, достойным человеком») и 2 ноября того же года подал официальную просьбу в цензурное ведомство о разрешении на журнальную издательскую концессию. Он возлагал надежду не только на добрую волю начальства, но и на протекцию некоторых высокопоставленных лиц. Ни то ни другое не оправдалось. После четырех месяцев неизвестности и оттяжек в начале марта 1839 года последовал отказ. За это время цензура наводила справки о политической благонадежности Шумана и получила резко отрицательный отзыв: этот отзыв исходил, по-видимому, от лиц, связанных с лейпцигской «Всеобщей музыкальной газетой»; существует предположение, что к делу дискредитации Шумана в официальных кругах Вены приложил руку и Фридрих Вик³⁸.

Крушение венских планов не было для Шумана тяжелым ударом: за время ожидания он не только устал, затосковал по дому, но испытал множество горьких разочарований. Музыкальная Вена времени «Священного союза» менее всего была городом Бетховена. Вена поклонялась Йоганну Штраусу, вальсировала на шумных балах, увлекалась сенсационными гастрольями виртуозов и сногшибательно эффектными театральными зрелищами. Конечно, здесь были и настоящие ценители искусства, воздававшие должное Шопену, Листу, Кларе Вик. Но как велика была в этом успехе роль моды, тщеславной погони за последней новинкой — массового гипноза, который захватывал толпу венских салонов и бальных зал. Шуман очень быстро и точно ощутил беспринципность и эклектизм этой шумной артистической ярмарки Вены, куда, как и в Париж, стекались толпы искателей славы и денег, где художественную фальшивку не отличали от драгоценности, модную пошлость поощряли так же охотно, как подлинное искусство. В Вене, по словам Шумана, «отнюдь нет

недостатка в понимании хорошего, но недостает общего понимания, общественного влияния»³⁹. Поэтому здесь «принимают без всякого разбора все: и свет, и людей, и искусство»⁴⁰. Шуман знает, что можно было бы победоносно атаковать это застоявшееся болото пошлости, и временами мечтает о начале битвы; он пишет: «позднее, когда журнал начнет выходить здесь... я уж как следует сверкну огромным мечом!»^{* 42} Но одновременно понимает бесперспективность такого единоборства. В марте 1839 года он уже с полной определенностью сообщает своему единомышленнику: «мы сюда решительно не подходим. После точного и всестороннего обдумывания дело представляется мне бесполезным. Главная помеха — цензура»⁴³.

Шуман вдоволь натерпелся и от соприкосновения с венской средой. Здесь все живут «как кошка с собакой»; повсюду мелочная борьба маленьких групп, — в сущности, не борьба, а беспринципная склока. В светских салонах — угодничество и низкопоклонство, «льстить и непрестанно кланяться я, конечно, не способен, я не владею также никакими салонными тонкостями»⁴⁴. Роберта угнетает необходимость дипломатничать, фальшивить и хитрить. Ему приходится быть неискренним даже с почитателями вроде Пютлингена: ведь нужно непременно хвалить его водянистую музыкальную компиляцию — эту мешанину из того, что человек «хочет, но не может» и «может, но не хочет», музыку, написанную «во всех воз-

* Совсем иначе оценивал вкусы венской публики Ф. Лист. Подытоживая свои впечатления от поездки в Вену в 1838 году, он писал: «я никогда не встречал столь любезную публику, как в Вене. Она полна энтузиазма, но в то же время никогда не бывает слепой, строга без несправедливости; ее разумный эклектизм признает право за каждым направлением и не отвергает ничего в силу предрассудка»⁴¹. Там, где Лист находил «разумный эклектизм», Шуман усматривал беспринципную пестроту вкусов, характерную для столичной концертной жизни тридцатых годов.

возможных родах и стилях»⁴⁵. Шуман замечает в письме к невестке Терезе: «Здесь они сплетничают и провинциальничают почище, чем в Цвиккау. Я как официальное лицо должен особенно внимательно относиться к своей репутации; они подслушивают каждое мое слово. Сомневаюсь я и в том, есть ли в так называемом венском добродушии что-нибудь большее, чем приветливое лицо; сам я не испытал ничего плохого, но мне часто приходится слушать чудеса то о том, то о другом, и я тщетно ищу здесь артистов, то есть не только тех, кто сносно играет на одном или двух инструментах; но настоящих людей, кто понимал бы Шекспира и Жан Поля»⁴⁶.

При всем этом Вена могла многим порадовать и обогатить Шумана. Прежде всего, обилием новых художественных впечатлений. Венский театральный и концертный сезон 1838/39 года отличался большим разнообразием. Показано было свыше тридцати опер и несколько балетных спектаклей, украшенных первыми в Вене выступлениями Марии Тальони. В «Обществе друзей музыки» исполнялись оратории и кантаты. На концертной эстраде появлялись пианист Тальберг, скрипачи Уле Буль, Б. Молик и многие другие. Шуман писал родным: «Большое удовольствие доставляет мне превосходная здешняя опера, особенно хор и оркестр. О такой опере мы в Лейпциге не имеем никакого понятия»⁴⁷. Известно, что он слушал «Свадьбу Фигаро» Моцарта (с участием Сабинны Гейнефеттер в роли Керубино и Женни Люцер в роли Сюзанны), «Торкватто Тассо» Доницетти, «Крестоносец в Египте» Мейербера. Он присутствовал также на первом триумфе Тальони и пережил настоящее художественное волнение: «Если хочется увидеть музыку, это можно сделать, глядя на Тальони,— писал он в своей рецензии,— рядом с ней все кажутся марионетками; она только парит. Это того рода художественное впечатление, какое нам может доставить симфония Моцарта или группа Кановы»⁴⁸.

И в письме к Кларе: «Видел я и Тальони. Она меня — не хочу сказать восхитила, но как-то особенно осчастливила; она не столько возбуждает, сколько успокаивает: при этом все совершенно своеобразно и в то же время так естественно, все ново и одновременно знакомо. Вот в этом-то вся тайна!»⁴⁹

Об одном из самых счастливых событий этой зимы — находке неизвестной до тех пор шубертовской симфонии C-dur — Шуман рассказал на страницах своего журнала. Дело началось с посещения Верингского кладбища, места, где похоронены Бетховен и Шуберт. «Исполнилось, наконец, горячее желание всей моей жизни, и я долго созерцал эти две священные могилы, почти завидуя какому-то, если не ошибаюсь, графу Одоннелю, лежащему как раз между ними. Впервые взглянуть в лицо великому человеку, впервые пожать ему руку — для каждого одно из самых желанных мгновений. Но если мне не было суждено приветствовать при жизни этих двух художников, почитаемых мною превыше всех художников нового времени, то после посещения могил мне захотелось оказаться рядом с кем-нибудь из тех, кто был им близок... По дороге домой я вспомнил, что ведь брат Шуберта, Фердинанд, еще жив, и я знал, что Шуберт возлагал на него большие надежды. Вскоре я посетил его и нашел его очень похожим на брата...»⁵⁰

На окраине Вены, в квартирке бедного школьного учителя Фердинанда Шуберта, хранились целые сокровища — огромное число неизданных и никому еще не известных рукописей его брата. Тут было несколько опер, четыре мессы, несколько симфоний и многое другое. «Радостный трепет охватил меня при виде груды лежавших здесь богатств, — вспоминал Шуман. — С чего начать, на чем остановиться?»⁵¹ Самой драгоценной жемчужиной оказалась симфония C-dur. Благодаря хлопотам Шумана рукописная партитура вскоре была отправлена в Лейпциг и исполнена под управлением Мендельсона, открыв миру по-

вую замечательную страницу в наследии гениального венского романтика.

Как символична эта находка, как многозначительна радость, испытанная неожиданным гостем Фердинанда Шуберта! Шуман будто показал современной Вене — царству пустых и суетных страстей — ее же собственный, но очищенно благородный облик. Чутьем художника он почувствовал в С-диг'ной симфонии эту иную Вену, с ее прекрасной природой, с ее настоящими традициями.

Он писал в той же на редкость одухотворенной статье: «И право же, эта Вена с ее собором св. Стефана, красивыми женщинами, праздничным блеском, опоясанная бесчисленными лентами Дуная, раскинувшаяся в цветущей долине, которая постепенно переходит во все более и более высокие горы, — эта Вена со всеми своими воспоминаниями о величайших немецких мастерах должна быть плодородной почвой для фантазии музыканта. Часто созерцая город с горных высот, я представлял себе, как устремлялся к далекой альпийской гряде беспокойный взор Бетховена, как Моцарт мечтательно следил за бегом Дуная... и как старик Гайдн, верно, не раз заглядывался на башню св. Стефана, недоуменно покачивая головой при виде столь умопомрачительной высоты. Дунай, собор св. Стефана, Альпы вдали — все это в легкой дымке католического фимиама — вот образ Вены; и если к тому же этот очаровательный ландшафт перед глазами, то, наверно, зазвучат такие струны, которые иначе никогда не зазвучали бы. Когда я слушаю симфонию Шуберта с ее светлой, цветущей романтической жизнью, передо мной сейчас отчетливее, чем когда-либо, встает образ этого города, и мне снова, как никогда, становится ясным, что именно в этом окружении могли родиться такие произведения»⁵².

Я привел этот отрывок отчасти для того, чтобы отметить еще один освежавший Шумана источник

впечатлений. В Вене он вновь, как в далекие цвик-кауские годы, наслаждался природой. Он писал, что чувствует себя после лейпцигского каждодневного сидения в редакционной комнате будто вырвавшимся из клетки. Шагая по окраинам Вены, он с новой радостью ощущал землю под ногами, далекие горизонты, ароматы полей.

Суд

В январе 1839 года, за три месяца до возвращения Шумана в Лейпциг, Клара отправляется в Париж. По желанию отца она едет одна, даже без своей верной служанки и поверенной сердечных тайн Нанни (последняя заменена была французенкой). Вик хорошо знал, что помимо главного — непрерывного творческого напряжения — на Клару свалятся все трудности организации концертов: от подыскания зала до печатания афиш и распространения билетов. Он испытывал ее самостоятельность, а быть может, и ждал момента растерянности и уныния, чтобы вновь расшатать ее верность Роберту.

Расчет был довольно точный. Клару до глубины души потрясли письма Вика, адресованные в Париж ее подруге Эмили Лист. Отец не случайно обратился к доброй, отзывчивой Эмили: на этот раз он не гневался, не угрожал и не приказывал; он жаловался на свою несчастную судьбу непризнанного, непонятого, отвергнутого отца; он заверял, что готов тотчас же дать свое согласие на брак Клары и Роберта, но ему нужно воочию убедиться, что его дочь будет жить без забот... Он предлагал новую большую поездку в Бельгию, Голландию, Англию, дабы сколотить капитал. Сразу же после прочтения второго письма отца к Эмили, Клара посылает Вика сердечнейший ответ, полный сочувствия к его горю, покорных просьб, робких попыток оправдать Роберта.

Тогда же, в первых числах мая, не размышляя и не пытаясь проверить себя, она пишет Роберту о необходимости новой отсрочки свадьбы, назначенной уже на весну будущего, 1840 года *. Шуман с волнением прочел: «мы не можем еще соединиться на будущую пасху, мы не будем счастливы... Два обстоятельства будут омрачать наше счастье — неуверенность в завтрашнем дне и мой отец; моего отца я делаю глубоко несчастным...»⁵⁴ Те же мысли, высказанные в следующем парижском письме Клары (по-видимому, спустя два-три дня) еще более резко, вызвали у Шумана отчаяние и гнев. Эти листки он сразу же уничтожил; впоследствии та же судьба постигла и его крайне возмущенный ответ. Обида еще продолжает вибрировать в письме от 18 мая, где Роберт вспоминал: «Больше всего ранило меня твое второе письмо... такое мертво и холодно, такое недовольное и строптивное... Дни были ужасны. Такие переживания потрясают все мое существо... Ты могла бы сказать то же самое, только выбрав более спокойные, более обдуманые слова. Ты сделала это, однако, в величайшем волнении, совершенно внезапно... так быстро и решительно, что я вынужден был усомниться — не изменилась ли твоя душа»⁵⁵. Но начало этого письма говорит о том, что внезапно сгустившиеся тучи рассеялись: «На улице шумит дождь. А внутри у меня так ярко сияет солнце, и мне кажется — я мог бы обнять весь мир... Правда, я еще совсем недавно хотел скорейшим образом отправиться на тот свет, но все же решил подождать писем»⁵⁶. Письмо Клары от 13 мая доказало ему, что дьявольское наваждение миновало, что ее душа не изменилась и не устала в борьбе.

А предстояло самое трудное. Упорное и враждебное сопротивление Вика становилось все более оче-

* По этому же поводу к Роберту обратилась и Эмилия; она стремилась вызвать у Шумана жалость и к Виду, и к растерявшейся, измученной терзаниями Кларе⁵³.

видным. Условия «согласия», которые он весной того же года предъявил будущим супругам, равносильны были отказу. В конце июня Шуман попытался еще раз воззвать к его доброй воле. Роберт писал ему: «...я охотно протягиваю руку для примирения. Сообщите мне Ваши пожелания; все, что будет в моих силах, я с радостью выполню»⁵⁷. Вик уклонился от ответа, передав через жену, что не намерен вступать ни в какие переговоры с Шуманом. Оставался только один выход — открытый конфликт, и 16 июля Роберт и Клара обращаются в суд*.

Судебный процесс, который Вику удалось затянуть на тринадцать месяцев, приносит им новые мучительные испытания. Кларе отец предъявляет наглые денежные требования. Против Шумана он пускает в ход отравленное оружие инсинуаций, порочащих слухов, клеветы. На заседании суда Вик открыто обвиняет Шумана в пьянстве и беспутной жизни, высказав эту хулу в столь грубой форме, что председатель вынужден был неоднократно лишать его слова. Роберт без труда опроверг эти и другие обвинения: за него охотно поручились уважаемые люди Лейпцига, в том числе Мендельсон, Фердинанд Давид, Венцель, Фризе и другие. На суде он казался спокойным, вел себя с безукоризненной сдержанностью. Зная впечатлительность Шумана, нетрудно представить себе, как в это время бушевала его оскорбленная, израненная душа. Гордость и, главное, решающая для всей его жизни цель борьбы придавала мужество, усиливала стойкость. И вместе с тем он чувствовал себя временами не только угнетенным, но и почти больным, надломленным.

Он сознавался Кларе в одном из летних писем

* Приехав в августе 1839 года из Парижа, Клара уже не вернулась в дом отца. В период судебного процесса она большей частью жила в Берлине у своей матери.

1839 года: «я теперь часто бываю очень болен, какая-то странная слабость во всем теле и особенно в голове... Ты должна была заметить это по моим письмам. Все это так ужасно утомляет меня...»⁵⁸ Угнетенность проявляется в навязчивых мыслях о смерти. Нельзя не привести отрывок из письма того же лета, который мог бы быть фантастически печальной страницей в дневнике Иоганна Крейсlera: «Позавчера был особенный день, казалось, будто все линии жизни сплелись в один клубок. День был так призрачно тих, небо затянуто белой пеленой, мне все виделось, как несут гробы. Я случайно проходил мимо Томаскирхе, услышал орган, вошел,— там как раз шло венчанье. Алтарь был усыпан цветами. Я кинулся прочь. Утром, после того как я подал бумагу в суд, я случайно встречаю Фойгта, он просит меня навестить его жену, которая завтра уезжает на воды. Вечером я случайно прохожу мимо дома Фойгта, вспоминаю о его жене, захожу к ним: ей, пожалуй, не суждено вернуться. Она еще дает мне напечатанное письмо и в нем известие о смерти мужа Эрнестины [фон Фриккен], ...я простился с Фойгт, как прощаются с умирающей*. Когда я вечером шел домой, мимо меня снова жутко прогрохотал катафалк. Какой день!..»⁵⁹

Решение апелляционного суда вступило в силу 12 августа 1840 года. Через месяц Роберт и Клара обвенчались в небольшой церкви близ Лейпцига (Шенефельд). Клара писала в своем дневнике: «Это был прекрасный день. Даже само солнце, много дней прятавшееся, сегодня утром, когда мы шли к венчанию, бросало на нас свои нежные лучи, будто хотело оттуда, сверху, благословить наш союз. Ничто не беспокоит нас в этот день, и пусть он будет отмечен в этой книжке как важнейший и счастливейший в моей жизни»⁶⁰.

* Генриетта Фойгт умерла в том же 1839 году.

Деревенская церковь
в Шенефельде близ
Лейпцига, где 12 сен-
тября 1840 года со-
стоялось бракосоче-
тание Роберта и Кла-
ры Шуман

*Лейпцигский историче-
ский музей*



Таков был еще один, самый напряженный и самый волнующий жизненный штурм Шумана, который запечатлен в его музыке, как гордый и страстный протест против всего, что сковывает человеческое сердце.

Перелистывая письма

Заканчивая летопись этой борьбы, трудно сразу же расстаться с документальными материалами. Перениска конца тридцатых годов — самая насыщенная, самая талантливая во всем огромном эпистолярном наследии Роберта и Клары. Должен сознаться, что, углубляясь в эти письма, я нередко забывал о своей деловой задаче — переставал выписывать, регистрировать, сопоставлять, а просто жил жизнью, отраженной в этих искреннейших человеческих документах. лихорадочно тревожился, горевал, мечтал, возму-

щался, вспоминал... Не льщу себя надеждой пересказать эти впечатления: аромат подлинности сохраняется только у первоисточника. Хочу лишь дополнить главу несколькими штрихами и извлечениями.

Письма конца тридцатых годов говорят не только о горестях и невзгодах, в них — зеркало жизни двух молодых художников, находящихся в расцвете сил и таланта. Письма Шумана, как и его музыка, увлекают интенсивностью и быстрой сменой настроений, мыслей, красок. Как в причудливом калейдоскопе, но с удивительной естественностью чередуются в них вспышки сердечнейшей лирики и иронии, эскизные зарисовки людей и впечатлений, задушевные признания и остроумные пародии. Удивительная непосредственность, лиричность тона при тончайшем контроле художественного вкуса — вот в чем, по-видимому, секрет выразительности этих писем. Письма Клары уравновешеннее, не столь своевольны по словарю и по форме; лирика порою становится в них сентиментальной (этого не всегда умеет избежать и Шуман), но и они очаровывают на каждом шагу своей одухотворенностью, изяществом душевного склада, тонким, артистичным юмором.

Из писем Шумана Клара узнаёт не только о лихорадке его чувств, но и о напряженной творческой жизни, о взлетах и падениях фантазии. Он пишет однажды: «ничто так не окрыляет, как напряжение и тоска по чему-нибудь; именно так снова было в последние дни, когда я ждал твоего письма и насочинял целые тома странного, безумного, очень ласкового, — ты широко раскройешь глаза, когда будешь это играть...»⁶¹ И в другом письме: «всю неделю я сидел у клавира и сочинял, и писал, и смеялся, и плакал попеременно; все это ты найдешь красиво нарисованным в моем ор. 20 — «большой Юмореске»⁶². Но тоска бывает и иной: «Сегодня мне как-то по-особенному грустно: серый зимний день, на улицах так тихо, ты путешествуешь. Вся неделя прошла в сочинении, но

нет настоящей радости в моих мыслях, нет и прекрасной тоски»⁶³.

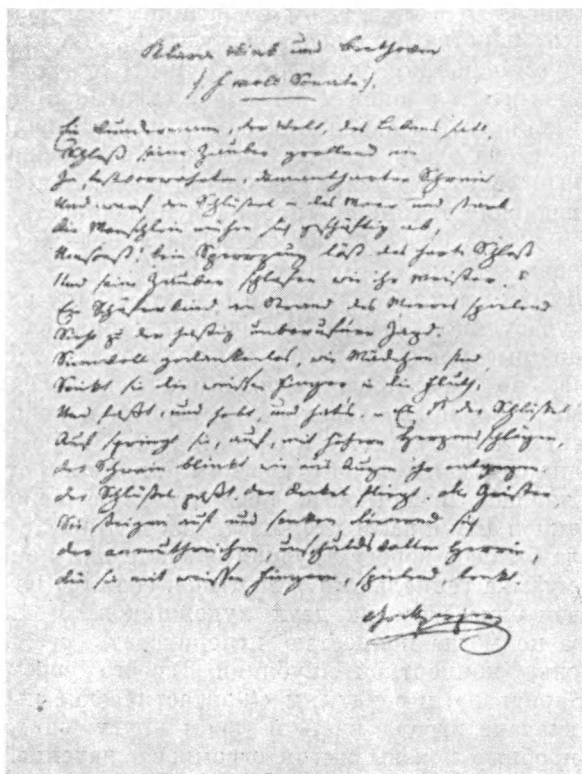
Клара узнаёт из этих писем самые сокровенные мысли Шумана об источниках его творчества, о музыке и жизни, о творческих трудностях и успехах. Он очень дорожит ее откликами. «Если бы ты знала, как ценны для меня твои суждения обо всем и о том, что прямо не касается искусства, как меня духовно освежают твои письма». Он просит Клару писать о людях, обычаях, городах и замечает: «не следует слишком сильно погружаться в себя и в свои интересы, при этом можно легко утратить острый взгляд на окружающий мир. Он так прекрасен, так богат, так нов — этот мир. Если бы я раньше повторял себе это более часто, я продвинулся бы дальше и сделал больше»⁶⁴. По мнению Шумана, трудность восприятия многих его произведений вызвана тем, что «они связаны с широким кругом интересов»; эти интересы «часто весьма значительны, ибо меня захватывает все примечательное в современности, и все это я должен передать на языке музыки». Отсюда неудовлетворенность Шумана многими заурядными произведениями его времени, ведь они, «не говоря уже о недостатках мастерства, пребывают в сфере самых ничтожных музыкальных ощущений, самых обыденных лирических восклицаний»⁶⁵.

Клара первая получает только что созданные произведения Шумана, принимает их горячо, всей душой; она будто продолжает читать его письма, но еще более волнующие, более удивительные. Из «Фантастических пьес» ее любимые: «Басня», «Порыв», «Вечером», «Причуды», «Конец песни»; в пьесе «Почему» Клара пишет: «Этот вопрос так очарователен, так обращен к сердцу, что не нужно никакого ответа»⁶⁶. Вторая соната «радует ее бесконечно, напоминает о многих счастливых и печальных часах». «Я ее люблю, как тебя. Все твое существо запечатлелось в ней так ясно...»⁶⁷ А вот первый отклик на

«Крейслериану»: «Сразу же села к инструменту и... начала играть. Ты не можешь себе представить мое восхищение! Как прекрасны эти вещи, как много здесь юмора и рядом с ним — таинственности. Конечно, все это мне нужно не раз поиграть, чтобы полностью оценить... Я не могу еще сказать, что мне здесь больше всего понравилось, так как я играла в большом волнении и всякий раз последняя пьеса казалась мне самой лучшей. Меня изумляет твоя душа, все новое, что заключено в ней,— вообще, ты меня часто пугаешь... Иногда приходит мысль, что я тебя недостаточно знаю...»⁶⁸

Шуман с увлечением читает все, что относится к артистической жизни Клары, в ее письмах и в рецензиях о ней, особенно зимой 1837/38 года. Этот сезон был не только ее триумфальным успехом у венской публики, но и моментом завоевания ею мирового артистического авторитета. Вена знала виртуозов более блестящих и более эффектных, и здесь пока еще никто не победил прославленного Тальберга. Клара обратила на себя внимание необычным соединением великолепной (но не бьющей на эффект) техники и художественной углубленности артистического искусства. Последнее сказывалось и в характере ее игры и в выборе репертуара. Нарушая общепринятые в то время вкусы публики и артистов, Клара, наряду с чисто виртуозными вещами, исполняет в публичных концертах фуги Баха и сонаты Бетховена. Для венцев это было неслыханно. Пианисты рутинного направления пронизировали и злились. Но успех, помноженный на быстро вспыхнувшую моду, был очевидным, а «победителей не судят». После третьего концерта Клары известный венский поэт Франц Грильпарцер напечатал в газете стихотворение «Клара Вик и Бетховен (соната f-moll)»*.

* Стихотворение появилось 9 января 1838 года в «Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur etc.».



Стихотворение Франца Грильпарцера
«Кlara Вик и Бетховен (соната f-moll)»

Автограф. Дом-музей Шумана

Девятнадцатилетняя пианистка была воплощением юной женственности, душевной чистоты и изящества. Поэт нарисовал ее в образе ребенка-пастуха, беспечно играющего на свирели. Эта игра захватывает, увлекает ввысь. И вот отыскивается ключ, давно

выброшенный в море забытым великим мастером, — ключ от царства бетховенской музыки... Лист писал в корреспонденции из Вены: «Я имел еще счастье познакомиться с юной и в высшей степени интересной пианисткой Кларой Вик, которая уже прошлой зимой имела здесь вполне заслуженный, исключительный успех. Ее талант восхитил меня. Законченное владение техникой, глубина и правдивость чувства и всегда благородное самообладание — вот что ее главным образом отличает» * 69.

Шуман имел все основания считать Клару активной участницей своего Давидсбунда: она действительно выступала в Вене не только как гастролерша, но как представительница определенного направления, преодолевая репертуарную и исполнительскую рутину (чему в значительной мере была обязана серьезным педагогическим принципам отца). Она явилась, в частности, первой в мире исполнительницей Шумана, и кто знает, как долго еще пробивала бы себе дорогу трудная вначале для понимания музыка гениального романтика, если бы не счастливая близость этих двух художников. Конечно, Клара не могла полностью игнорировать реальный уровень концертной публики своего времени. И «Карнавал», и сонаты, и «Фантастические пьесы» она вначале играла лишь в узком кругу знатоков. Эти пробные показы имели огромное значение, так как впервые открыли Шумана и притом в ин-

* Дополняю этот отзыв строками из письма И. Фишгофа к Шуману: «Выступления Клары оказали в Вене особенное, сейчас уже заметное влияние в области фортепианной игры. Она впервые начала публично исполнять произведения романтической школы. Ее не остановил некоторый риск в отношении публики, которая ни в какой мере не была к этому подготовлена, не смутили предвзятые мнения и интриги. Она была также первой, кто публично играл фуги и этюды, даже выступила с Бетховеном, что, за исключением духовных концертов, случалось чрезвычайноредко» 70.

терпретации, наиболее близкой к авторским замыслам; только Лист с его гениальной артистической интуицией способен был уже в то время стать наряду с Кларой пропагандистом Шумана.

Все же Клару иногда очень огорчала непопулярность Роберта, трудно преодолеваемые «барьеры» его искусства. Она отваживалась давать ему советы. В некоторых случаях — очень меткие, например, справедливо покритиковала финал второй фортепианной сонаты, к чему он внимательно прислушался (эта часть была написана заново). Но когда Клара однажды посоветовала ему: «Ты хочешь писать квартеты?.. Я рада этому, только прошу, пиши очень ясно. Меня очень огорчает, когда люди тебя недооценивают»⁷¹. Шуман ответил иронически: «Ты пишешь, что я должен сочинять квартеты, но «прошу — очень ясно». Это звучит совсем как у дрезденской барышни. Знаешь ли, что я себе сказал, когда прочитал это: «да, ясно: ей начинают изменять и зрение, и слух...»⁷² В том, что он имеет право быть самим собой, Шуман несколько не сомневался. В совете Клары он отчетливо почувствовал призыв к компромиссу (сам он по-иному, более глубоко размышлял о проблеме ясности и простоты искусства и находил свои решения).

Клара уже в юные годы соединяла в себе эмоциональность, сердечную непосредственность прирожденного художника и столь же, видимо, прирожденную трезвость, способность здраво уравнивать, вносить в сумятицу фактов и впечатлений целенаправленную волю. Шуман был в этом смысле менее приспособленным к жизни — слишком часто подвластным настроению минуты, слишком переменчивым и стихийным. Он характеризовал себя в одном из писем 1839 года: «Я еще слишком беспокойный, часто слишком похож на ребенка, слишком мягок; я слишком предаюсь тому, что сразу же сулит удовольствие, не оглядываясь при этом на другое...»⁷³

Вместе с тем в диалогах с Кларой он на каждом шагу показывает превосходство своей человеческой и художественной зрелости, более глубокую проницательность ума, большую широту и принципиальность суждений. Вот почему, видя в Кларе свою жизненную опору, он сам становится ее лучшим советчиком, бдительно и нежно оберегающим ее от заблуждений, иллюзий, опрометчивых действий.

Он терпеливо учит ее, как соединять в процессе творчества непосредственность и сознательность, как отличать внешнюю романтическую эффектность от подлинного романтизма чувств, пытается передать ей свое ощущение природы. Он особенно настойчиво учит ее распознавать людей. Характерны его страстно критические письма в связи с домогательствами некоего Шиллинга — ловкого авантюриста, хвастуна и льстеца, сумевшего внушить Кларе веру в свое доброе покровительство. «Я еще дрожу всем телом от той неслыханной дерзости, которая сквозит в каждом слове письма Ш[иллинга]. Мы избежали большой опасности. Если бы этот негодяй, желавший вмешаться в наши дела, был менее глупым, то, может быть, погибло бы счастье всей нашей жизни... Но пусть случившееся будет для тебя предостережением на все времена»⁷⁴. Я хотел этой цитатой лишь дать почувствовать тон письма, но в нем еще важнее и интереснее блестящий разоблачительный анализ, настойчивая и пламенная аргументация, которые, наряду с пройдохой Шиллингом, отлично рисуют и самого Шумана — темпераментного общественного судью.

Иные грани этой же души рисуют лирические эпизоды писем. Здесь Клара уже не ученица, не героически стойкая гетевская Клерхен или бетховенская Леонора (он любит ее так называть) и не гордость его музыкального Олимпа, но просто нежно любимое существо. Шуман удивительно одарен способностью «прильнуть душою», отдаться тихому, проникновен-



Клара Шуман в возрасте 79 лет
Картина Франца Лейбаха. Дом-музей Шумана

ному, всеохватывающему чувству любовного единения. В один из декабрьских вечеров 1838 года он мечтает о будущем, быть может, уже недалеком часе, когда они с Кларой встретят Новый год вместе: «Мы сидим, все более притихшие, свечи на рождественской елке догорают, а поцелуи — наша молитва, и пусть навеки все останется именно так... В этом году мне, конечно, еще будет грустно; я стану напевать разные мелодии, иногда буду подходить к окну и смотреть, как сверкают звезды, весь вечер я буду с тобою...»⁷⁵

Можно было бы бесконечно продолжать эти выписки, не достигнув большего, чем сделано до сих пор. Если читатель хоть «контурно» представляет себе сейчас личность героя этой книги, — скромная цель автора достигнута.

А теперь вернемся к началу этого беспокойного десятилетия. Взглянем на еще одно русло жизненных интересов и стремлений Шумана.

Глава пятая

ШУМАН — КРИТИК

Давидсбунд.— «Новый музыкальный журнал»

У Гейне в «Романтической школе» есть следующие строки, связанные с характеристикой Жан Поля: «Его сердце и его сочинения составляли одно целое. Это свойство, эту цельность мы находим также у писателей нынешней «Молодой Германии»*, которые тоже не хотят различать между жизнью и писательством, которые никогда не отделяют политики от науки, искусства от религии и которые одновременно являются художниками, трибунами и апостолами... Новая вера одушевляет их страстностью, о которой писатели предыдущего периода не имели никакого представления. Это вера в прогресс...»¹ Все сказанное здесь о Жан Поле и «Молодой Германии» можно с полным правом отнести к деятельности самого Гейне и его великого музыкального современника и соотечественника Роберта Шумана. Правда,

* В прогрессивную литературную группу «Молодая Германия» входили К. Гуцков, Г. Лаубе, Т. Мундт и другие. В середине тридцатых годов по решению германского союзного сейма произведения ряда участников этой группы были запрещены. Одновременно запрещено было издание и распространение сочинений Гейне (Д. Ж.).

искусство и публицистика Шумана не достигали гейневских идейных масштабов и революционно-обличительной остроты. Все же историческое родство этих двух художников несомненно. Оба они томились в затхлой, душной атмосфере мещанской Германии двадцатых — тридцатых годов, оба бунтовали, бросали дерзкий вызов филистерам, смело рвались «на волю», в царство подлинной человечности и духовной красоты.

У Шумана, как и у Гейне и многих «младогерманцев», художественное творчество тесно переплеталось с общественной борьбой, поэзия существовала бок о бок с публицистикой. Характерен уже сам по себе тот факт, что бурная литературная деятельность Шумана совпала с временем, когда композитор, по его словам, едва успевал записывать переполнявшие его музыкальные мысли. Характерна теснейшая связь шумановских статей с его музыкальным творчеством, с последними сильными впечатлениями от событий общественной и личной жизни. Типичен идейно активный боевой дух этих статей, их высокая принципиальность и страстная убежденность.

Протест против духовной нищеты самодовольного бюргерства, против уродующего и порабощающего влияния мещанской «культуры» — ее фальши, ее суетности, ее бездушия и ханжества, борьба за свободную творческую личность, за человека высоких этических принципов — наследника и продолжателя подлинной культуры, за жизненную полноту, яркость и многогранность искусства — так можно определить общую идейную направленность статей Шумана.

Они связаны не только с современностью, но и с прогрессивными явлениями в немецкой музыкальной критике предшествовавших десятилетий. В своей пропаганде искусства высокого духовного ранга, в борьбе против профанации и принижения творче-

ства рутинной, ремесленничеством, мещанской безвкусицей Шуман выступал как прямой продолжатель Э. Т. А. Гофмана* и К. М. Вебера**.

* Первую из своих музыкальных повелл — «Кавалер Глюк» — Гофман напечатал в 1810 году на страницах «Всеобщей музыкальной газеты». Здесь же (по инициативе тогдашнего редактора лейпцигской газеты Иоганна Рохлица, рано оценившего литературный талант Гофмана) появились «Музыкальные страдания капельмейстера Иоганна Крейсlera» (1810) и «Мысли о высоком значении музыки» (1812), положившие начало гофмановской «Крейслериане», а также новеллы «Дон-Жуан» (1812), «Враг музыки» (1814). В то же время начали появляться музыкальные рецензии Гофмана; четыре из них посвящены симфоническому творчеству Бетховена, другие — произведениям Глюка, Мегюля, Шпора, Буальды, Гировца, Эльснера: в письмах об искусстве Гофман разбирает произведения Спонтини, Вебера, Мейербера. Продолжая развивать образ своего двойника Иоганна Крейсlera, Гофман завершает его портрет в романе «Житейские воззрения Кота Мурра» (1819—1821), где устами «безумного капельмейстера» шире всего высказывает свои музыкально-эстетические взгляды.

** В качестве музыкального критика автор «Фрейшюца» наиболее активно выступает в годы 1810—1812, 1815—1820, сотрудничая в ряде немецких периодических изданий. В рецензии на «Ундину» Гофмана («Всеобщая музыкальная газета», 1817) и в неоконченном романе «Жизнь музыканта» (1809—1820) Вебер излагает свой взгляд на оперную проблему. Критикуя театр грубых, поверхностных развлечений, оперу-«раек» или «балаган», он противопоставляет им идеал немецкой оперы — произведение глубоких мыслей и чувств, целостное по форме. Вебер мечтает о синтетическом музыкально-театральном произведении, «в котором исчезают все части и элементы используемых в нем родственных искусств, — исчезают, сливаясь друг с другом, и, уничтожаясь, создают новый мир»². Вебер нередко выступал как пропагандист-просветитель, стремившийся к подъему культурного уровня музыкантов-исполнителей и публики. Ценной попыткой популяризации музыкальных знаний явились его «Музыкально-драматические заметки» (статьи об операх Моцарта, Керубини, Мейербера, Шпора, Маршнера, Вейгля, Гретри, Мегюля, Изуара). Легко заметить родство Вебера и Шумана как музыкантов, тесно связавших свою профессиональную деятельность с борьбой за новые художественные идеалы и с пропагандой высокой музыкальной культуры.

Музыкально-критическим дебютом Шумана явилась своеобразная по форме рецензия (скорее литературная фантазия в гофмановском стиле) о шопеновском ор. 2 — «Варьациях на тему из оперы Моцарта «Дон-Жуан», — напечатанная в 1831 году в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете».

Произведение никому еще тогда в Германии не известного польского композитора увлекло Шумана осенью предшествующего года. «Сразу же после своего возвращения из Гейдельберга в Лейпциг (имеется в виду октябрь 1830 года. — Д. Ж.) Шуман знакомится с шопеновскими варьациями на тему из «Дон-Жуана», которые играет с истинным вдохновением», — так свидетельствует Г. Янзен в своей документальной книге «Давидсбюндлеры»³. Свежесть, волнующую новизну впечатлений от этих впервые воспринятых им страниц Шопена Шуман вскоре опишет в своей рецензии: «мне казалось, что на меня отовсюду смотрят неведомые глаза: глаза цветов, василиска, павлиньи, девичьи глаза»⁴. Одновременно с Шуманом Вариации разучивает юная Клара Вик, а также приятель Роберта, пианист Юлиус Кнорр. 27 ноября 1831 года Кнорр публично исполнил Вариации в зале лейпцигского Гевандхауза.

Мысль о рецензии, посвященной Шопену-композитору, возникла задолго до ее реализации. Уже в мае 1831 года Шуман записывает в дневнике: «Рецензировать шопеновские Вариации»⁵; и в другом месте той же тетради: «Оба [Флорестан и Евсебий] очень тешат себя мыслью об опубликовании моей рецензии»⁶. Эту идею поддерживает не только личная увлеченность Шопеном, но и обидное равнодушие к его сочинениям со стороны немецкой печати. Берлинский музыкальный журнал «Iris», руководимый известным критиком Рельштабом, отозвался об ор. 2 крайне холодно (5 ноября 1830 года). Лейпцигская «Всеобщая музыкальная газета» и вовсе молчала о творчестве Шопена. О том, как восприняты

были Вариации в аудитории Гевандхауза, Шуман общается Вику: «К[норр], как Вам известно, играл недавно Вариации Шопена. Это было ни хорошо, ни плохо, ни чисто, ни нечисто, ни велико, ни мало, — но это именно К[норр] играл Вариации Шопена. Поэтому они и понравились мало. Мой сосед в концерте шепнул мне на ухо: «Произведение кажется жалким». И я кивнул в знак согласия, — ибо, сударь, если спорить о таких вещах со всеми прирожденными дураками, — сам станешь дураком. Дорн, стоявший возле меня, необычайно обрадовался суждению моего соседа и говорил в буфете: «Ну, я также не могу в Вариациях усмотреть чего-либо, кроме Герца в потенции». Я и здесь не произнес ни звука, быть может, лишь ответил взглядом, ибо день спустя Дорн спросил меня: «Я вас оскорбил? Я понимаю это так же хорошо, как и вы» и т. д. В концерте последовал псалом Ромберга, началась фуга, — я дернул Дорна за рукав и обратил его внимание на публику; все чихали, разговаривали, кашляли; он понял меня и молчал»⁷.

Характерная черта молодого Шумана — бурный общественный темперамент. Личное художественное впечатление сразу же побуждает его к действию — к объединению союзников, к нападению на антагонистов. Именно эта действенность, неотделимая от внутренней душевной активности, от острой впечатлительности, и вызвала к жизни Давидсбунд, «Новый музыкальный журнал», всю пламенную музыкальную публицистику Шумана. И переживание, порожденное Шопеном, явилось одним из первых сильных стимулов к деятельности молодых бюндлеров.

27 сентября 1831 года Шуман посылает свою рецензию о Шопене редактору «Всеобщей музыкальной газеты» Г. Финку. Предлагая газете литературные услуги и опасаясь, что его прихотливо-романтическая фантазия под названием «Werk II» («Сочинение II») отпугнет консервативного редактора, Шуман писал

Финку: «Из прилагаемых листков, за которыми мог бы последовать ряд таких же цецилиан *, пусть Ваше Высочордие не делает еще вывода о дальнейших заметках, более теоретичных, нежели прилагаемые; цель этих последних — лишь передать первое впечатление, произведенное на меня одним гениальным опусом новейшего времени»⁹.

Прошло более месяца — газета молчала. 10 ноября 1831 года Шуман снова обращается к Финку: он просит либо напечатать рецензию, либо вернуть рукопись, так как ее готов опубликовать «Allgemeiner musikalischer Anzeiger» (Вена). Наконец 7 декабря того же года газета Финка помещает статью Шумана, вернее ее половину (другая возвращается автору). Отнюдь не сочувствуя энтузиазму молодого рецензента, газета в том же номере печатает совсем иной по духу отзыв о шопеновском опусе. В редакционном примечании говорилось, что одна из публикаций принадлежит «молодому человеку, питомцу нового времени», другая — «уважаемому и достойному представителю старой школы», «отлично подготовленному и знающему человеку». Анонимный представитель «старой школы» предложил читателю недантически сухой формальный отзыв, в котором характеризует шопеновский ор. 2 как заурядную «бравурно-вариационную» пьесу¹⁰.

Так, в связи с оценкой Шопена, возник спор, вскоре превратившийся в открытую и длительную

* «Цецилиана» — так Шуман хотел озаглавить задуманную им серию статей, первой из которых явился отзыв о вариациях Шопена. Серия названа по имени св. Цецилии, считавшейся покровительницей искусств. В цитируемом письме Шуман предлагает варианты названия серии: «Одеон» (подобно нотным сборникам Гаслингера), «Критические фантазии» или «Листки». На своеобразный характер задуманных статей он намекает в дневнике от сентября 1831 года: «Как план для будущего — цецилианы с введенными в них поэтическими элементами в новом флорестановском роде»⁸.

борьбу шумановского круга против музыкального консерватизма и филистерства. Знаменательно и другое: с появлением шумановской статьи «Сочинение II», где описываются беседы двух энтузиастов музыки Флорестана и Евсебиа, на арену музыкальной критики Германии впервые выходят персонажи шумановского Давидсбунда*.

В идее бюндлерства, которая красной нитью проходит через всю творческую жизнь Шумана, романтическая выдумка, литературная мистификация переплеталась с реальностью. Сам основатель этого «более чем тайного союза» характеризует его как «причудливое соединение «Wahrheit und Dichtung» (правды и вымысла)¹¹. Давидсбюндлеры почти всегда выступали под вымышленными, порою странно звучащими именами. Подобно литературным персонажам, они проявляли себя как ярко индивидуализированные характеры и действовали в придуманных ситуациях. Но за этими именами скрывались реальные люди, за литературными диалогами и сценками — вполне реальные факты из жизни ближайшей шумановской среды.

Шуман определяет Давидсбунд как «духовное содружество» художников, объединившихся в борьбе против рутины, ремесленничества и филистерства, отстаивающих только подлинное, высокое искусство. Соратниками в этой борьбе являются, по его мысли, не только действующие ныне передовые художники, но и все те, кто когда-либо внес свой вклад в великое искусство. Он пишет Дорну: «Давидсбунд — только духовный романтический союз, как Вы уже давно заметили. Моцарт был таким же великим бюндлером, каким ныне является Берлиоз...»¹² И в другом письме: «О самом союзе нельзя сказать лучше, чем об этом сказано в журнале. Кто себя чувствует

* «Davidsbund» — «Давидов союз», назван так по имени легендарного библейского царя-песнопевца, боровшегося против филистимлян.



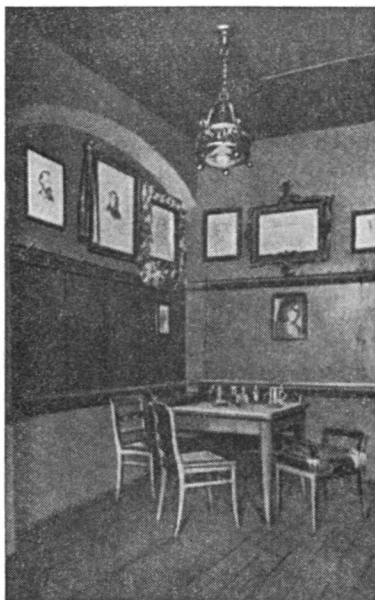
Лейпциг. Гостиница
«Цум кафебаум»; рестор-
ан на первом этаже —
место постоянных встреч
давидсбюндлеров

давидсбюндлером, тому мы охотно протягиваем руку. Филистерство само не рискнет приблизиться к нам... Журнал повсюду пускает корни. Мне кажется, что это первый журнал, создавший как бы цветущую кровлю, под которой пребывают лишь счастливые подлинные художники. Если это так, то журнал осуществляет конечную цель Давидсбунда» * ¹³.

В Лейпциге на Флейгерштрассе поныне еще существует здание старой гостиницы «Кафебаум», где

* В период своего зарождения идея Давидсбунда носила ярко выраженный литературный характер: это была романтически интригующая форма преподнесения новых идей и литературное изображение некоего содружества независимых художников, возникшее, по-видимому, не без влияния «Серапионовых братьев» Гофмана. Некоторое время Шумана увлекает мысль о создании романа, посвященного Давидсбунду (об этом намерении он сообщает матери в письме от 4 января 1834 года). Вместе с тем, образами шумановского союза могли явиться реально существовавшие художественные объединения и кружки. Бросается в глаза родство Давидсбунда с веберовским «Гармоническим обществом» («Harmonische Verein»), которое осно-

Памятный «Уголок Шумана» в лейпцигской гостинице «Цум кафебаум»



турист может осмотреть «Уголок Шумана». Маленький ресторан Поппе на первом этаже гостиницы был обычным местом встреч молодых давидсбюндлеров. Шуман очень любил это уютное пристанище, любил

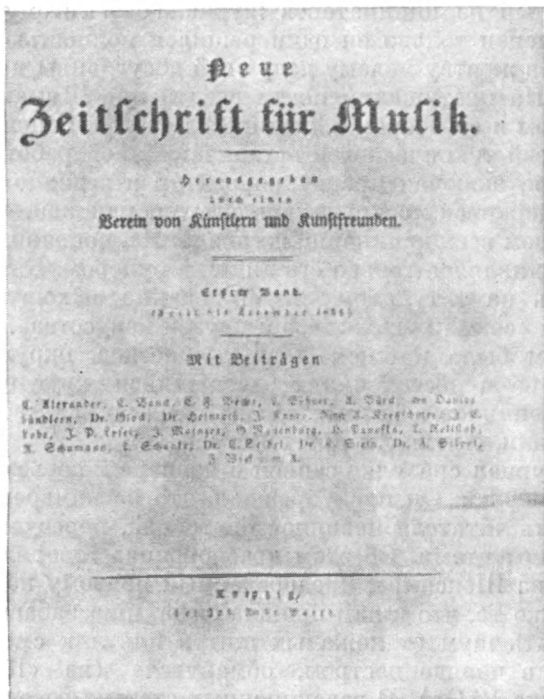
вано было автором «Фрейшюца» совместно с Мейербером и Готфридом Вебером в 1810 году.

В середине тридцатых годов Шумана занимает идея превращения Давидсбунда в реальную форму общественного объединения художников. Он пишет А. Цуккальмалью: «Первое, о чем я уже давно думаю, это то, что Давидсбунду нужно дать действительную жизнь, то есть объединить единомышленников — и притом не только музыкантов по специальности, но и писателей и художников — в более тесный союз». Он мечтает также о создании специальной «агентуры по изданию произведений композиторов»; ее цель — «предоставлять композиторам все прибыли, которые до сих пор таким широким потоком текли к издателям»¹⁴.

свой незаметный угол, где часто даже во время оживленной общей беседы погружался в глубокую задумчивость. Здесь в содружестве с Людвигом Шунке, Юлиусом Кнором, Эрнстом Ортлеппом и другими созрела у него идея нового периодического издания, боевого органа бюндлеров. Летом 1833 года Шуман писал матери: «Больше всего захватывает нас мысль о новой большой музыкальной газете, которую будет издавать Гофмейстер; проспекты и объявления о ней появятся уже в будущем месяце. Общий тон и окраска должны быть свежее и разнообразнее, чем в других газетах, прежде всего нужно будет преградить дорогу старой рутине...»¹⁵

Хлопоты по подготовке нового издания затянулись на много месяцев, так как намечавшиеся издатели отклоняли предложение молодых музыкантов*. Тем временем готовились материалы для первых номеров. Две свои статьи под общим названием «Давидсбюндлеры» Шуман успел напечатать в приложении к лейпцигской «Комет» (декабрь 1833 — январь 1834 года). Это — ряд афористических заметок, связанных с текущей музыкальной жизнью Лейпцига, но затрагивающих попутно широкий круг общих проблем. И направленность, и острота, и стиль высказываний — все здесь уже характерно для Шумана-критика. Статья содержит первые боевые призывы бюндлеров: «Наконец-то настало время всем нам подняться против того наступательного и оборонительного союза, который заключили друг с другом Пошлость и Упрямство, пока они еще не совсем нас

* Отказались от издания и братья Шумана, и Гофмейстер, и Гертель. Предприятие взял на себя К. Г. Ф. Гартман. Уже в конце первого года возникли споры, в результате которых предприятие перешло непосредственно в руки его официальных редакторов, то есть Шумана и Кнорра, а роль комиссионера взял на себя И. А. Барт. С 1837 года издателем «Нового музыкального журнала» сделался Роберт Фризе, с которым у Шумана завязались теплые, дружественные отношения.



Титульный лист «Нового музыкального журнала»; первый год издания (1834)

заполнили и пока бедствие еще не совсем безысходно»¹⁶.

Первый номер «Нового музыкального журнала» («Neue Zeitschrift für Musik») появился 3 апреля 1834 года. Журнал выходил еженедельно в виде тонких тетрадей малого газетного формата. С 1837 года выпускались также нотные приложения (раз в три месяца). Вся работа по подготовке к изданию номеров фактически легла на плечи Шумана: он един-

ственный из инициаторов журнала был к этому подготовлен и только он один решился полностью принести в жертву новому делу свой досуг, силы и энергию. На протяжении почти десяти лет Шуман был автором и соавтором большинства статей, исполнителем всей технической и организационной работы редакции, включая правку корректур и ведение текущей переписки с корреспондентами, наконец, — инициатором всех начинаний журнала. Но, конечно, журнал не являлся только его личным рупором. Как значилось на титульном листе, издание выходило от имени «союза художников и друзей искусства». Этим союзом было и ближайшее дружеское окружение Шумана и постепенно создававшийся круг единомышленников в разных городах Германии, Австрии, Франции, Англии и других стран.

Журнал сразу же заявил о новизне и серьезности своих целей. Он предупреждал, что не намерен развлекать читателя невинной болтовней, пересудами и комплиментами. Об этом красноречиво говорил эпиграф из Шекспира, предпосланный первому номеру: «Только те, что к нам пришла сюда, ища забавы, послушать шум от кожаных щитов иль лик смотреть шута в наряде пестром, обманутся» (из «Короля Генриха VIII»). В редакционных статьях говорилось о стремлении нового органа защитить композиторов от «односторонней или ложной критики», обратить внимание на «ценные, замалчиваемые или забытые произведения прошлого, так же как и на рукописи талантливых неизвестных композиторов, заслуживающих поощрения»¹⁷. В передовой статье к первому номеру 1835 года Шуман дает следующее определение главных задач журнала: «настойчиво напоминать о старом времени и его творениях, обращать внимание на то, что новые художественные красоты могут черпать силу только из этого чистого источника; бороться с недавним прошлым как с нехудожественным, стремившимся лишь к повышению

внешней виртуозности; наконец, подготовить и ускорить наступление новой поэтической эпохи»¹⁸. В этих строках хорошо сформулированы и основные линии критической деятельности самого Шумана: его борьба за истинное понимание великой музыкальной классики, его выступления против антихудожественного «недавнего прошлого», то есть академической рутины, салонного музыкального пустословия, виртуозного щегольства; наконец, его горячая пропаганда новых композиторов — носителей прогресса.

Чаще всего встречавшиеся в журнале имена Флорестана и Евсебиа были главными псевдонимами самого Шумана, выражая два психологических полюса его натуры. Идею олицетворения противоположных сторон единой личности Шуман подметил у Жан Поля. Прообразами Флорестана и Евсебиа явились, в частности, Вульт и Вальт — герои любимого Робертом романа Жан Поля «Мальчишеские годы». Первый из них (странствующий музыкант) — смуглый брюнет, энергичный, непокорный и дерзкий; у второго нежный цвет лица, он мягок, сердечен, больше переживает, чем действует. Вульт и Вальт — братья-близнецы, чем подчеркнута их глубокая близость при всем различии внешнего облика и характеров.

В Флорестане черты Вульты выражены еще резче и как будто соединены с более сложными психологическими чертами гофмановского Крейсера. У Флорестана неистовый темперамент, острая и бурно выражаемая впечатлительность, он подчеркнуто ироничен и ведет себя нередко с демонстративной экстравагантностью. По словам Шумана, это «один из тех редких музыкантов, которые будто предчувствуют все грядущее, новое, из ряда вон выходящее; странное уже в следующее мгновение теряет для них свою странность, необычное мгновенно становится их достоянием».

Евсебий, наоборот, чужд какой бы то ни было



Людвиг Шунке, пианист и композитор, ближайший друг Шумана и соредатор «Нового музыкального журнала» в первый год его издания

Рисунок Эмиля Кирхнера

экстравагантности, он нетороплив, страстно мечтателен, вдумчив, «схватывает с большим трудом, но вернее, наслаждается реже, но медленнее и дольше»; игра Евсебиа строже и вместе с тем нежнее, техническое мастерство более законченное, чем у Флорестана *. Противоположные суждения Флорестана и Евсебиа Шуман любит уравнивать высказываниями «мейстера Раго». Этот образ отчасти списан с Фридриха Вика, но и в себе самом Шуман находил и усиленно развивал способность объективно контролировать и трезво оценивать непосредственные эмоциональные впечатления.

Самым близким Шуману среди давидсбюндлеров был Людвиг Шунке (1810—1834). Их дружба длилась недолго, оборванная трагически ранней смертью

* Шумановские характеристики его излюбленных героев содержатся в неопубликованной при жизни автора части рецензии о Вариациях Шопена ор. 2¹⁹.

Людвига. Но след от этой дружбы оказался очень глубоким. Исключая Клару Вик, Шуман никогда и ни к кому на протяжении всей своей жизни не испытывал такой глубокой и нежной привязанности, как к Шунке. «Я мог бы обойтись без всех друзей ради этого единственного»²⁰, — писал Шуман в апреле 1834 года. «Человек, друг, художник», почти двойник по восприятию жизни и искусства — таким ощущал Шуман своего Людвига. «В моем детстве, в родительском доме, — вспоминает дочь Шумана, — это имя произносилось с грустью, и часто я задумчиво разглядывала портрет юноши с черными волосами, высоким лбом, благородной линией носа. Это был портрет Людвига Шунке на смертном одре. Вспоминаю, как однажды, когда я снова остановилась здесь, моя мать сказала: «Ваш отец очень любил его»²¹.

Шунке, уроженец Касселя, принадлежал к известной музыкальной семье (отец и брат — выдающиеся виртуозы-валторнисты, другой брат — пианист). Некоторое время Людвиг жил и учился в Париже, затем в Штутгарте и Вене, где быстро завоевал репутацию отличного пианиста. В Лейпциг Шунке переселился в конце 1833 года. О своей первой встрече с ним Шуман вспоминает: «в погребке К. к нам подошел молодой человек. Все взоры были обращены на него. Одни находили незнакомца похожим на Иоанна крестителя, другие полагали, что если бы в Помпеях раскопали подобную голову, ее признали бы за изображение какого-нибудь римского императора. Флорестан сказал мне на ухо: «Ведь это вылитый торвальдсеновский Шиллер, который здесь перед нами расхаживает, только у этого, у живого, еще больше шиллеровского». Однако все соглашались на том, что это, наверное, художник, настолько природа уверенно запечатлела его звание в его внешнем облике. Вы все, конечно, знали его: восторженные глаза, орлиный нос, тонкая ироническая линия рта, великолепные ниспадающие локоны и ниже — легкий,

хрупкий торс, который казался скорее несомым, чем несущим. Прежде чем он в тот день тихо назвал нам свое имя «Людвиг Шунке из Штутгарта», внутренний голос сказал мне: «Это тот, кого мы ищем»; его взгляд также говорил нечто подобное»²².

Запомнилось Роберту и первое впечатление от игры Шунке: «у нас собралось много давидсбюндлеров, был также и мастер*»; о музыке вовсе и не думали, рояль раскрылся как бы сам собой. Людвиг уселся за него будто случайно, словно какое-то облако его туда занесло. Внезапно нас увлек поток неизвестной нам музыки. Все это я как сейчас вижу перед собою — гаснущий свет... друзья, столпившиеся вокруг и затаившие дыхание, бледное лицо Флорестана, задумавшийся мастер и среди них Людвиг, приковавший нас к себе, как волшебник в заколдованном кругу»²³.

Вскоре Шуман и Шунке стали неразлучными и даже поселились в одной квартире. В то время юноша из Штутгарта был уже автором ряда фортепианных сочинений, а в Лейпциге написал несколько новых, наиболее значительных**. В среде давидсбюндлеров эти произведения находили горячий отклик. Впоследствии Шуман признавал, впрочем, что как композитор его друг не успел дойти до той высоты, какой он достиг в области исполнительства. Об игре Шунке Шуман отзывался с наивысшей похвалой. Он подчеркивал, что при блестящей виртуозности Людвиг не руки были у него главным: «у него все выросло из духа»; «слушать в течение часа, как он занимается,

* Мастер — по-видимому, Ф. Вик.

** Среди них: фортепианная соната g-moll, op. 3, посвященная Шуману, два каприччио op. 9 и op. 10 (первое посвящено Кларе Вик, второе — Шопену), «Блестящее рондо» op. 11, «Блестящий дивертисмент» op. 12, «Две характерные пьесы в четыре руки» op. 13, Концертные вариации для фортепиано с оркестром на тему вальса Шуберта op. 14, Рондо op. 15, фортепианный концерт (без обозначения опуса).

даже просто разучивает гаммы... было для меня наслаждением и давало больше, чем иное концертное исполнение», — вспоминал Шуман; «уверенность и смелость его игры, особенно в последние месяцы перед смертью, достигли невероятного предела...»²⁴.

В облике Шунке ясно вырисовываются черты Флорестана и Евсебиа, иначе говоря, черты, родственные Шуману. То он горяч, стремителен, вспыльчив, взгляд его сверкает, как «молнии Юпитера», и «каждый нерв отзывается музыкой», то застенчив, боится публики*. Блеск и эксцентричность соединяются в нем с благородством и проникновенной мягкостью, он «завораживает» друзей своей музыкой и своей игрой.

В «Новом музыкальном журнале» Шунке опубликовал несколько статей, подписанных цифрой «3». Но его роль как музыкального журналиста была невелика: статьи ему помогал писать Шуман, так как литературным дарованием Людвиг, видимо, не обладал и, по свидетельству друга, «управлял пером в тысячу раз хуже, чем своими руками пианиста»²⁶. И все же Шунке явился ближайшим сотрудником Шумана в деле основания журнала. В содружестве с Людвигом Шуман находил прочную опору для своих идей и на-

* Характерны обстоятельства второй встречи Шунке и Шумана, после которой, собственно, и началось их быстрое сближение. Берлинский композитор Отто Николаи позволил себе в присутствии Шунке пренебрежительно отозваться об искусстве валторнистов. Людвиг вскипел, считая задетой честь своей семьи, немедленно вызвал берлинца на дуэль, а Шумана просил быть его секундантом. Николаи, разумеется, высмеял пылкого дуэлянта, сообщив ему на клочке оберточной бумаги, что в момент, когда читается его ответ, почтовый дилижанс уже мчит его по дороге в Неаполь. Вспоминая об этом конфузе Людвиг, Шуман пишет: «До сих пор вижу, как он стоит передо мною, такой милый, с письмом в руке, разгневанный, как бог — водитель муз, и настолько взволнованный, что можно было сосчитать все жилки на его белой руке, при этом он так лукаво улыбался, что хотелось броситься ему на шею»²⁵.

чинаний. Дочь композитора с достаточным основанием замечает, что суждения Флорестана, Евсебия и Раро были в такой же мере мнениями Шунке, как и Роберта Шумана.

Наряду с Шунке, активным деятелем журнала в пору его основания был талантливый пианист Юлиус Кнорр. Черные, гладкие волосы и всегда черный костюм оттеняли бледное, сухощавое лицо, через стекла очков смотрели умные, острые глаза, во рту балансировала сигара — таков внешний облик Кнорра, в котором, по словам Г. Янзена, было что-то мефистофельское. Но это впечатление исчезало, как только Юлиус втягивался в беседу: здесь сразу чувствовался одухотворенный, пылкий художник. Шумана сближала с Кнорром их общая восторженная любовь к Шопену. К кружку основателей журнала принадлежал также Фердинанд Штегмайер — пианист, скрипач и видный лейпцигский дирижер. Шуман очень симпатизировал ему и охотно проводил время в его обществе. «Штегмайер... великолепный музыкант, к которому я чувствую большую благодарность»²⁷, — писал он весной 1834 года. Но активное участие Штегмайера в повседневной работе журнала было, по-видимому, более благим намерением, чем реальностью; «к сожалению, очень ленив», — замечает о нем Шуман в одном из писем 1836 года²⁸. К ближайшей среде молодого Шумана принадлежали также И. Лизер — музыкант и писатель-новеллист, пианистка Генриетта Фойгт*, поэт-переводчик Эрнст Ортлипп, талантливый пианист Л. Ракеман (псевдоним — Вальт). Как уже говорилось, к шумановскому круж-

* Генриетта Фойгт (1808—1839) — ученица Людвиг Бергера, восторженная почитательница Бетховена, Шопена, Мендельсона — была очень дружна с Л. Шунке и Шуманом. В своих воспоминаниях о Фойгт Шуман писал: «Переступив порог ее дома, художник чувствовал себя сразу в своей сфере»²⁹. В доме Фойгт музицировали многие выдающиеся артисты, в частности Мендельсон и Шопен.

ку всей душой тяготела юная Клара Вик. Ее отец, которого Шуман упоминает в числе руководителей журнала, оказывал давидсбюндлерам активную моральную поддержку, но его практическая деятельность в работе журнала была незначительной. Вик опубликовал только четыре статьи на педагогические темы. В дальнейшем его участие в делах Шумана затруднялось их крайне напряженными личными отношениями.

Для молодых людей, сгруппировавшихся вокруг «Нового музыкального журнала», характерны разнообразные художественные дарования, живой творческий темперамент. Все они были врагами цеховой замкнутости, мертвого ремесленничества и бекмессерства в искусстве. Их объединял протест против застоя немецкой музыкальной жизни, их вдохновляла общая цель — вернуть искусству его великую жизненную силу, возродить и развивать баховские и бетховенские традиции.

В «Новом музыкальном журнале» и прежде всего в статьях Шумана читатель сразу же почувствовал нечто совершенно противоположное обычному стилю немецких музыкальных газет того времени. Автор одного из первых русских очерков о Шумане Н. Ф. Христианович писал: «На публику произвела странное впечатление эта *Новая музыкальная летопись*, она удивилась и резкому тону, и оживленным речам ее, пока еще только смутно чувствуя и то, что много правды в них, и то, что в одной статье ее более жизни, поэзии и смысла, чем в целом томе вялых, сонных и напыщенных рассуждений отсталого эстетика Финка и подобных ему писателей, самонадеянно и гордо гулявших по арене тогдашней музыкальной критики в Германии». По словам Н. Христиановича, публика читала поэтические статьи Шумана, «как читается большая часть лирических произведений, наслаждаясь ими, но не слишком вдумываясь в то, что пряталось за прихотливую тканью его живой, вдохно-

венной речи. А за этой тканью скрывалось магическое слово: *вперед*, всегда и вечно вперед! Убийственное слово для тех, чьи ноги страждут параличом и другой не менее неприятною болезнью: — старческой немощью!»³⁰

Против филистерства

Музыкальное филистерство, против которого борется Шуман, многолико. Один его лик — это вкусы мещанского салона: светская пустота, бездушные, банальность в облике «приятного», «красивого», «благопристойного». Это — суетная мода, особенно падкая на виртуозный блеск, на любое эффектное пустозвонство.

На музыку этого рода Шуман обрушивается в ряде случаев с большой резкостью, считая, что на подобное «глубочайшее убожество» и слов тратить нечего. Но обычный тон Шумана, когда он говорит о салонной пустоте, — это ирония. «Перед нами очень приятная композиция... салонное трио, во время которого можно лорнировать, не совсем теряя при этом нить музыкального произведения. Ни трудно, ни легко, ни глубоко, ни бессодержательно, ни классика, ни романтика, но все благозвучно и кое-где даже полно прекрасных мелодий...» (о трио А. Тома)³¹. «По отношению к господину Бертини при всем желании нельзя быть грубым: он может из терпения вывести своей любезностью и всеми своими благоухающими парижскими речами; его музыка — настоящий бархат и шелк» (о трио Г. Бертини)³². В фортепианных этюдах того же автора «все лишь подогрето, кокетливо, заучено — улыбки, вздохи, сила, бессилие, грация, высокомерие. Мы утешаемся только тем, что подобная мишура никогда не бывает долговечной...»³³ Пьесы И. Калливоды «легки, бодры, краснощеки, но банальны»³⁴.

Этюды Тальберга Шуман склонен назвать «са-

лонными этюдами, венскими этюдами, этюдами для титулованных пианисток, ради прекрасных глаз которых легко можно не обратить внимания на иной фальшивый звук...»³⁵ Здесь же он говорит о «расслабляющем воздухе салонов», из которого «настоящего художника тянет к свободной сильной стихии».

Ирония Шумана особенно часто метит в популярного Генриха Герца, этого «порхающего любимца» салонной публики. Уподобляя мировую музыку оркестру, Шуман отводит Герцу в этой «большой партитуре» место... треугольника и готов защитить его скромные права: ведь «он также участвует в игре, хочет быть уважаемым и заслуживает своей доли похвал, если надлежащим образом выдерживает паузы и в моменты вступлений производит не слишком много шума»; «и право же, — восклицает критик, — жалобы скучных патриотов на щекотание ушей, пустозвонство и т. п. мало-помалу надоедают! Не то чтобы последнее нас когда-нибудь очаровывало или чтобы мы думали, будто без треугольника музыка существовать не может, но раз уж он изобретен и предписан свыше, то пусть себе позвякивает светло и весело. Итак, да здравствует Герц!»³⁶

Филистерство — это посредственность, обыденность, примитивизм, которые не совместимы с духом подлинного искусства. Одна из задач Шумана — обнажить эти черты, скрытые нередко под покровом эффектной мишуры; «тем нищим и обнищавшим лицемерам, — пишет он, — которые прикрывают свое ничтожество пестрыми лохмотьями, должен быть дан отпор со всей силой»³⁷. Но посредственность не всегда прикрыта дешевой пестротой. Она является нередко в обличье серьезности, благонамеренности, она зачастую клянется в верности великим традициям классиков. В этих случаях перед критиком, обладающим не только твердой убежденностью, но и желанием убедить, стояла более сложная задача. Серьезные, но посредственные произведения Шуман анали-

зирует с терпеливой педагогичностью. Он признает в ряде случаев, что о такой музыке нельзя сказать ничего плохого, что в ней есть даже достоинства формы, изложения, стиля. Но в ней нет и ничего такого, что способно привлечь внимание. В таких произведениях нет «более высокого взлета», они «не слишком возвышаются над уровнем прозы», в них «крылья лишь медленно колышутся вверх — вниз», тогда как одно из главных требований к искусству это — «истинно поэтический подъем»³⁸.

Симфония В. Аттерна производит на критика впечатление, подобное ручью, текущему по тихим лугам: куда смотришь — он радуется, но более глубокие впечатления легко вытесняют эту радость, так как она поверхностна; таков характер «идилличности, ограниченности», свойственный этому произведению³⁹.

Мнимая приверженность к традициям классиков, пожалуй, самая коварная разновидность музыкального филистерства. На знаменах этих классицистов начертаны те же имена, что и на знамени давидсбюндлеров. Они нередко — признанные авторитеты и мастера. Они искренно верят в то, что Бах, Бетховен и Моцарт — их эстетический идеал и что именно они — жрецы этих богов. На самом же деле они уже давно в стороне от пути большого искусства. Несмотря на знание великих образцов, им нечего сказать, так как их реальная почва — все тот же затхлый бюргерский мирок.

Против эпигонства, против рутины, выдающей себя за подлинное искусство. Шуман выступает с непримиримостью. В трио Ф. Йенса вторая часть (Адажио) написана, по мнению Шумана, только потому, что «так принято». «Не пишите же больше адажио или пишите их лучше, чем Моцарт! Невжели вы думаете, что, надев парик, станете мудрее? Мыслям вашего адажио не хватает правды, подлинности, жизни — словом, всего...»⁴⁰ Шуберта-симфониста критик противопоставляет «тем беспомощным и скучным

кропателям симфоний, которые в состоянии рождают лишь жалкие силуэты напудренных париков Гайдна и Моцарта, но без тех голов, на которых эти парики сидели»⁴¹.

К вопросу об эпигонстве Шуман подходит с большой глубиной. По его мысли, история искусства, как и сама жизнь, есть непрерывный процесс. Он заметил как-то: «будем уверены, что если бы сегодня родился гений, подобный Моцарту, он скорее стал бы писать шопеновские концерты, чем моцартовские»⁴². Эти слова очень многозначительны. Шуман утверждает в них закон постоянного обновления искусства. Великие художники прошлого тем и были велики, что выступали как завоеватели нового. Остановиться на однажды найденном — значит нарушить подлинную преемственность с великим искусством прошлого, отвернуться от него. «Кто вечно возвращается в одних и тех же формах и соотношениях, тот застывает в какой-либо манере или становится филистером...»⁴³ По мысли Шумана, подражатель улавливает лишь внешние черты оригинала, не будучи способным проникнуть в его сущность, в его «истинно прекрасное». Подражать «истинно прекрасному» в великих произведениях прошлого возможно лишь при том условии, если художник стоит на уровне высших идеалов своего времени, если он движет искусство вперед. Шуман лучше всего доказывает эту мысль своим собственным творчеством.

**Музыка и жизнь.— Этика передового художника.—
О мастерстве**

Каковы же эстетические идеалы Шумана? Что противопоставляет он духовной нищете музыкального мещанства? Шуман никогда не пытался излагать свои взгляды в виде законченной теоретической концепции. Его высказывания разрозненны, афори-

стичны, не всегда последовательны. В них нередко дает о себе знать философская ограниченность Шумана, его зависимость от идеалистических концепций немецкой философии. И все же литературное наследие композитора позволяет утверждать, что его эстетические взгляды во многом приближались к передовым идейно-художественным тенденциям эпохи. На эти прогрессивные черты мировоззрения Шумана мне и хочется обратить внимание в первую очередь.

Сквозь все его высказывания красной нитью проходит одна главная, определяющая мысль: искусство полноценно, содержательно, действенно только тогда, когда оно широко впитывает в себя впечатления от реальной жизни, когда оно находится в самом центре кипучего потока жизни.

Шумана возмущает, когда в музыке усматривают лишь отвлеченные мысли, например, «о боге, бессмертии, заоблачных мирах»⁴⁴; он не согласен и с теми, кто сводит содержание музыки к немногим, притом искусственно отграниченным чувствам, видит в ней «только страдание, только радость или среднее между ними — грусть»⁴⁵. Нет, музыка в ее высших проявлениях способна воплощать всю многообразную конкретность реальной жизни: самые тонкие и особенные состояния души, сложные, противоречивые смещения чувств, жизнь отдельного человека и жизнь народов, национальный характер страны и ее природу. Бетховен и Шуберт умеют, по его словам, «каждое жизненное явление переводить на язык звуков»⁴⁶. В произведениях Листа он видит события, картины и чувства, пережитые самим композитором. Вальсы Шопена оп. 34 могли прийти на ум великому художнику, когда он бросает свой взгляд на танцующую толпу. В них, пишет Шуман, «бурным потоком движется жизнь»⁴⁷. У Берлиоза в третьей части «Фантастической симфонии» звучат мелодии, как будто подслушанные у альпийских пастухов. А о самом себе Шуман сказал как-то: «Меня волнует все,

что происходит на белом свете, — политика, литература, люди; обо всем этом я раздумываю на свой лад, и затем все это просится наружу, ищет выражения в музыке»⁴⁸.

Нет ничего опаснее для художника, чем изоляция от жизни. Цитируя слова Гете: «Кто предается одиночеству, тот, увы, вскоре остается один», Шуман замечает: «Слишком долгое отчуждение от мира вредит художнику; он до того привыкает к определенным формам и приемам, что вдруг увязает в них, становясь чудаком и фантазером»⁴⁹. Деградацию многих своих музыкальных современников (например, К. Лёве, И. Калливоды, Т. Теглихсбека) Шуман объясняет тем, что их долгое время окружала затхлая атмосфера немецкой провинции. Такая участь могла бы погубить даже Бетховена. «Заприте Бетховена на десять лет в какой-нибудь медвежий угол... и посмотрите, напишет ли он там *d-moll*'ную симфонию»⁵⁰.

Не замыкаться в узких рамках композиторского ремесла, находиться в постоянном общении с жизнью — таков обычный призыв Шумана. Композитор «ни в коем случае не должен останавливаться, и пусть он главным образом ищет плодотворные жизненные источники, освежающие и питающие творческие силы»⁵¹. Эти источники должны быть разнообразны: нужно воспринимать все общезначимое, истинно человеческое, нужно общаться с искусством Шекспира и Жан Поля, Баха и Бетховена, нужно «побродить год по прекрасной Италии»⁵², бросить взгляд на Альпы и на Сицилию, нужно «постоянно погружаться в кипучий поток жизни»⁵³, ибо ведь музыка по своей природе — «воспоминание о самом прекрасном, что жило и умирало на земле»⁵⁴.

Убеждение в том, что музыка может и должна питаться из непосредственного источника жизни, определяет отношение Шумана к программности. Правомерны ли прямые ассоциации музыки со зрительными впечатлениями, с предметностью, с сюже-

том и действием? Шуман отвечает на это прежде всего своей композиторской практикой: известно, как велика была в его творчестве роль программных замыслов. Он отвечает на это и как критик в своих многочисленных сюжетно-образных истолкованиях чужих произведений, и своей теоретической защитой принципа программности.

Шуман решительно утверждает, что «удачно выбранное название усиливает воздействие музыки», такое название «даже самого прозаического человека заставит что-то вообразить, на чем-то сосредоточиться»⁵⁵; для композитора это, кроме того, «наиболее верный способ предотвратить явное искажение характера вещи». Шуман ссылается на опыт других искусств: «Ведь пользуются же этим поэты, пытаются же они смысл всего стихотворения вложить в название, почему же музыканты не могут делать то же самое?»⁵⁶

Положительное отношение к программности вытекало также из идеи синтеза искусств, увлекавшей в той или иной мере всех художников романтического направления. «Эстетика одного искусства есть эстетика и другого; только материал различен»⁵⁷, — писал Шуман. Все виды искусств устремлены к одной цели, питаются из одного источника — жизни. Поэтому объединение их естественно и желательно. Музыка, слитая с поэтическими или живописными элементами, создает обогащенное целое, воздействует сильнее и шире.

Вместе с тем, Шуман часто выступает против мнимой программности. Он замечает как-то, что поверхностный и легко возбудимый парижский слушатель готов аплодировать композитору за один лишь занятный литературный комментарий, ибо «до музыки как таковой им нет дела»⁵⁸. Между тем, по мысли Шумана, действительная программная конкретность определяется наличием или отсутствием декларированного композитором содержания в са-

мой музыке. Способность музыки вызвать у человека, не знакомого с намерениями композитора, образы, подобные тем, которые задумал автор, — вот что считает критик решающим признаком подлинной программности. Музыка, содержательность которой заключена не в ней самой, представляется Шуману неполноценной; он замечает (в связи с размышлениями о Берлиозе): «плохо если начинающий композитор хочет создавать не чистую музыку, но изображать все при помощи музыки, если музыка нужна ему только как служанка или переводчица»⁵⁹.

Шуман выступает также против нечуткого пользования программными комментариями. Его шокирует чрезмерно конкретизированная и детализированная программность, так как она «грубо руководит мыслями» слушателя⁶⁰, сковывает его собственную фантазию, навязывает ему субъективные представления композитора. Когда музыка говорит «о каких-нибудь особых душевных состояниях, намеков, сделанный композитором в словах, может способствовать скорейшему пониманию и должен быть принят с благодарностью»⁶¹. Но если в музыке выражены более общие настроения, заголовки и пояснения оказываются нередко излишними и воспринимаются как «слишком аффектированные».

Вернемся, однако, к общей проблеме: музыка и жизнь. Слова о том, что музыка — отражение «самого прекрасного, что жило и умирало на земле», заключают в себе чрезвычайно важную особенность эстетических взглядов Шумана. По его убеждению, истинное великое искусство не является простым зеркалом жизни. Возражая против разговоров об «абсолютной красоте музыки в себе», Шуман, вместе с тем, отвергает натуралистическое отношение музыки к жизни. «Искусство, — пишет он, — должно, конечно, не подражать несчастным параллельным октавам и квинтам жизни, а скорее скрывать их»⁶². И здесь же, уточняя эту мысль, он высказывает со-

жаление, что иногда у композиторов имеет место красота без правды или правда без красоты. Последнее преодолевается тогда, когда художник активно перерабатывает впечатления от мира, пропуская их сквозь призму высокого эстетического идеала.

Этот важнейший принцип подлинного искусства Шуман коротко выражает словами: «Законы морали те же, что и законы искусства»⁶³. Художник выполняет свою миссию, когда он в авангарде жизни, когда он активно участвует в «борьбе юности за новое, и Бетховен, который боролся до последнего вздоха, для нас — образец человеческого величия»⁶⁴. В одной из рецензий Шуман говорит о необходимости поддерживать в современной музыке всякое проявление нравственной силы и мужества, все, в чем выражен завет Бетховена: «Музыка должна высекать огонь из человеческих душ»⁶⁵.

Такой взгляд на искусство предъявляет к художнику самые высокие требования. Неудивительно поэтому, что Шуман и его газета уделяют огромное внимание вопросам этики художественного творчества. Почти в каждой рецензии находится место для постановки больших принципиальных вопросов о проблемах искусства, о вытекающих отсюда задачах и этической ответственности композитора. Этому же посвящены в большей своей части афоризмы, записи «Книжек давидсбюндлеров» и, в частности, знаменитые «Жизненные правила для музыкантов».

Художник погибает, если он оказывается в стороне от жизни. Но его подстерегает и другая опасность: будучи в потоке жизни, потерять руль, поплыть по течению. Такого художника захлестывает муть жизни, он становится рабом суетной моды и также гибнет. Шуман неоднократно говорит об этой опасности и указывает, между прочим, что ее типичными очагами являются музыкальный Париж и музыкальная Вена с их культом крикливой эффектно-

сти и сенсационной моды. Бесследно исчезают, по словам Шумана, те, «кто приспособляются, быстро отказываются от более высоких идеалов, плывут в общем потоке с сотнями других»⁶⁶. Самостоятельность и принципиальность в стремлении художника к великой цели должны быть достигнуты любой ценой; он не страшится антагонизма с «модной толпой». Говоря об идеальном художнике, Шуман всегда видит перед собой Бетховена, того, кто «шел с наклоненной вниз головой, со скрещенными руками, и толпа пугливо расступалась — лишь постепенно ей становилась более понятной его необычная речь»⁶⁷.

Идеалом для Шумана был подлинно взыскательный художник, тот, кого не обольщают «рукоплескания модной толпы», для кого «один порицающий голос имеет больше силы, чем десять хвалебных»⁶⁸. Шуман развернуто высказывается на эту тему в рецензии на шестую симфонию Ф. Лахнера. «Искреннее уважение к Лахнеру внушает нам на этот раз его явное стремление превзойти свои прежние достижения... Если Лахнер является среди всех южнонемецких композиторов безусловно самым талантливым и самым знающим, то как раз это неустанное его стремление вперед тем более должно быть отмечено. К тому же наш журнал именно о нем, как об одном из самых одаренных, всегда отзывался строжайшим образом, и притом — с наилучшими намерениями: мы хотели, чтобы он раньше времени не начал чуждаться работы и не возомнил о себе под влиянием преувеличенных похвал южнонемецких газет... Что толку убеждать нас в том, что мы — великие люди, что толку, если добрые друзья нас поднимают на ходули, на которых нам без их помощи все равно не удержаться?.. Хвала лишь тому впрок, кто умеет ценить и порицание, то есть тому, кто, невзирая ни на что, несколько не обижаясь, неустанно продолжает совершенствоваться, кто не замыкается эгоистически в самом себе, но хранит живую восприимчивость к чужому мастер-

ству, — такой человек долго сохраняет свою молодость и свои силы»⁶⁹.

В круг этических вопросов творчества Шуман постоянно включает вопрос о мастерстве. Замечательны гибкость и многосторонность его суждений в этой области. Дисциплина мастера и свобода творческого воображения не являются для него взаимоисключающими противоположностями, наоборот, он склонен рассматривать их в органическом единстве.

Много и с увлечением импровизировавший, Шуман не мог не оценить свободы фантазии, роли интуиции и непосредственного чувства в творческом процессе. Для него дар воображения — основной и решающий признак настоящего таланта. Часы импровизации он называет «самыми счастливыми часами юности». И вместе с тем он предостерегает против пассивного фантазирования, против того, чтобы «тратить время и силы на создание как бы призрачных образов». Владение формой, сила ясного воплощения придет к тебе только вместе с нотными знаками записи. Отдавай, поэтому, больше времени записи, чем импровизации*⁷⁰.

В чем же сущность этого предостережения? Суммируя разрозненные замечания Шумана, можно так сформулировать его мысль: свобода фантазии, не признающая высших требований мастерства, есть лишь мнимая свобода. В действительности, она легко попадает в путы. Такими путями являются случайные вкусовые увлечения, мимолетные веяния моды, узкая субъективность, культ внешней эффектности и еще многое, что обрекает искусство на неминуемую гибель. Только мастерство, рожденное глубокой этической ответственностью художника, открывает для творчества не мнимую, а настоящую свободу. Только

* В одном из писем к Кларе Вик он советует ей «не слишком много фантазировать», а «сразу переносить все на бумагу» и «тогда мысли будут все более и более собираться и концентрироваться»⁷¹.

мастерство, то есть беспощадный отбор, концентрация существенного, проверка и шлифовка позволяют выразить в искусстве глубокое, реальное содержание, создавать произведения на долгие времена, как это делали великие классики.

Мастерство должно опираться на объективную мысль, на сознание. По верному утверждению проф. В. Асмуса, «решающую роль в деле рождения подлинной музыки Шуман оставлял за мыслью, за высокой идейностью». «Важнейшим, как всегда, остается дух с его царственной свитой», — писал Шуман. Отличительная черта человека, «стремящегося к более высокому», в том, что он мыслит, духовно бодрствует»⁷².

Но если Шуман предостерегает против дилетантского фантазирования, то он хорошо знает также и о другой опасности — об отвлеченном, формальном понимании мастерства. Шуман всегда тонко улавливает границу, где изобретательность превращается в надуманность, из средства становится целью. Критикуя фортепианную сонату Ю. Леонгарда, он пишет: «композитор сделал из темы все мыслимое. Она появляется чуть ли не в пятидесяти разных вариантах: как мелодия, как бас, как средний голос... В первой части это еще заинтересовывает. Но когда Адажио снова начинается с той же фигуры, а затем скерцо, наконец, финал и, как уже говорилось, не только в главной, но и в побочной темах, то ухо, дошедшее до полной апатии, не знает, как отмахнуться от беспощадно преследующего



Таковы и з л и ш е с т в а разработки, граничащие с нехудожественной нарочитостью; вместо жизни сухие формулы». Автору, по словам Шумана, нельзя отказать в серьезном стремлении «из немногого волшеб-

ным образом сотворить многое», но «он испытывал свои силы, находясь в неестественном напряжении, которое даже у расположенного наблюдателя не может не вызвать чувство неловкости», «он хочет, быть может, слишком многого и в конце концов убивает в себе последний остаток непосредственности»⁷³.

Аналогичное замечание делает Шуман в рецензии на некоторые песни, где стиль изложения не соответствует духу выбранных стихотворений*. Подобные упреки сводятся, в конечном счете, к требованию органического единства содержания, стиля, композиционных средств. Только при таком единстве богатая и совершенная форма остается «незаметной», абсолютно естественной, наилучшим образом выражает содержание. Шуман подчеркивает эту мысль полупутливым афоризмом: «Самой лучшей фугой будет та, которую публика примет приблизительно за штраусовский вальс, другими словами, где корень искусства скрыт, как корень цветка, так, что мы видим лишь самый цветок»⁷⁴.

Шуман о композиторах

Из этих общеэстетических положений и вытекают все конкретные оценки Шумана.

В его отношении к классикам нет ни малейшего элемента внешнего пиетета, иконописно-торжественного или академически равнодушного почитания. Классики для него прежде всего живые художники и первейшие из первых враги мертвых «классицистов»; классика — это настоящее искусство, до краев наполненное жизнью, сильное мыслью, чувством и волей. Классики — это его любимые спутники и наставники, в них — источник его самых сильных художественных переживаний.

* См. об этом подробнее на стр. 533 настоящего издания.

Исключительно велика его приверженность к Иоганну Себастьяну Баху. О творце «Хорошо темперированного клавира» Шуман пишет постоянно, начиная с юношеских писем и кончая «Жизненными правилами для музыканта», впервые изданными в конце жизни. В Бахе Шуман ценит прежде всего глубочайшую содержательность. «Как велика и богата была его внутренняя жизнь по сравнению с окружающей»; «Бах работал в глубинах, где фонарь рудокопа грозит погаснуть...»; он «знал в миллион раз больше, чем мы предполагаем...»⁷⁵ — таковы обычные шумановские оценки Баха.

Постоянно говорит он о всеобъемлющем мастерстве Баха, о его совершенном владении материалом, при этом подчеркивает, что гениальная способность музыкального «комбинирования» всегда соединяется у него с одухотворенностью; «мысль, дух наполняют его произведения. Он был насквозь человек»⁷⁶.

Общение с искусством Баха Шуман считал могучим средством воспитания. Он опирается при этом на собственный опыт. Уже в одном из юношеских писем он пишет: «Баховский «Wohltemperiertes Klavier» является моей грамматикой, притом лучшей. Фуги я самостоятельно проанализировал одну за другой вплоть до их тончайших разветвлений; польза от этого велика, а каково морально-укрепляющее влияние на человека в целом! Ибо ведь Бах был в полной мере человеком, в нем не было ничего половинчатого, нездорового, все писалось им на вечные времена»⁷⁷. Эту мысль Шуман варьирует впоследствии многократно. Уже будучи зрелым мастером, он в минуты сомнений и колебаний «спасается у Баха», который вновь одаряет его «стремлением и силой, чтобы действовать и жить»⁷⁸. И точно так же советует он поступать другим, особенно тем молодым художникам, которые не нашли еще для себя определенного русла, чьим мыслям не хватает «твердости и формы».

Интересна мысль Шумана об отношении к Баху

композиторов романтической школы: «Моцарт и Гайдн знали Баха только частично... если бы они узнали Баха во всем величии, он бы очень повлиял на их продуктивность. Глубокая склонность новой музыки к комбинированию, ее поэтические и юмористические элементы ведут, однако, свое происхождение чаще всего от Баха: Мендельсон, Беннет, Шопен, Гиллер, все так называемые романтики (имею в виду более всего немцев) в своей музыке стоят значительно ближе к Баху, чем к Моцарту; все они знают Баха весьма основательно, и я сам, в сущности, ежедневно исповедовался перед этой вершиной, старался с его помощью стать чище и сильнее»⁷⁹.

Наряду с Мендельсоном Шуман выступает как один из самых горячих пропагандистов Баха. Следует напомнить, что именно в эти годы Бах впервые становился широко известным. Большая часть его сочинений еще не была издана и покоилась в пыли рукописных архивов; в представлении не только обывателя, но и рядового музыканта Бах был синонимом учено-музыкальной скуки. Этим обусловлена была действительность высказываний Шумана о Бахе.

Шуман настойчиво призывает к изданию давно необходимого полного собрания сочинений Баха. О выдающихся исполнениях Баха он отзывается как о праздниках искусства. Он особенно ценит одушевленную, теплую интерпретацию Баха в концертах Мендельсона.

В Бетховене его покоряет мужественная сила, огромный масштаб творческих идей. Замечательная черта Бетховена — демократичность, способность захватывать массу. Вот почему достойный памятник Бетховену представляется ему в виде грандиозного храма, где по временам происходили бы массовые народные празднества.

Шуман прекрасно отдает себе отчет в новой социальной природе Бетховена, в революционном духе его реформ. В шумановских, на первый взгляд, эскиз-



Людвиг ван Бетховен (1803)
Миниатюра Х. Горнемана

ных и торопливых набросках музыкальных эпох с удивительной образностью и вместе с тем с безукоризненной исторической правдивостью обрисовывается скачок от восемнадцатого века к новому, демократическому искусству Бетховена. Вот отошли в прошлое «самодержавие контрапункта», миниатюрные формы сарабанд, гавотов и вместе с ними кринолины и мушки. Тогда зашуршали длинные шлейфы в менуэтах Моцарта и Гайдна; танцующие «молча, как добронравные бюргеры, стояли друг против друга, долго кланялись и под конец расходились». Еще можно было временами увидеть важный парик, но «туго стянутый прежде стан двигался уже значительно более эластично и грациозно». И вот «вскоре появился молодой Бетховен, задыхающийся, смущенный и растерянный, с беспорядочно всклокоченными волосами, с открытой грудью и челом, подобно Гамлету, — все дивились на чудака. В бальной зале ему было тесно и скучно, и он бросился прочь из нее в темноту, не разбирая дороги, бешено рыча на моду и церемониал, но обходил при этом цветок, чтобы его не растоптать...»⁸⁰

Говоря об огромном масштабе Бетховена, о необычайных высотах, куда он достает «своей рукой титана», Шуман вместе с тем указывает на простую, жизненно конкретную, общечеловеческую основу его творчества. С чисто шумановским полемическим задором эта мысль выражена в заметке об известном рондо «Ярость по поводу потерянного гроша». Иронизируя над завзятыми «бетховенианцами», которые у автора Девятой видят лишь «полет от звезды к звезде», лишь стремление к «необычайному», Шуман призывает композиторов прежде всего поучиться у Бетховена естественности и простоте. Замечательны шумановские слова о том, что Бетховен, «упираясь цветущей вершиной в небо, уходил своими корнями все же в милую ему землю»⁸¹.

Силу Бетховена Шуман находит не только в его

идеях, но и в его требовательности и неутомимости мастера. Слушая подряд четыре увертюры к «Фиделио», критик как бы видит композитора за работой в его мастерской, и он с восторгом наблюдает за «натисками» мастера, созидающего, отбрасывающего, изменяющего, всегда пламенного и горящего». В Пасторальной симфонии Шуман слышит мелодии настолько простые, что их могло бы создать чувство ребенка, но даже и здесь Бетховен, несомненно, записал не все, что ему пришло в голову в первый момент вдохновения, «он выбирал из многого».

Для Шумана нет, пожалуй, более яркого и вдохновляющего примера творческой смелости, принципиальности и независимости, чем Бетховен. Вот почему, между прочим, он так зло нападает на мнимых бетховенианцев, на «мелких людишек», на «ходячие вертеровские страдания» и особенно на благонамеренных филистеров вроде того силезского помещика, которому для украшения «музыкального шкафа» с алебастровыми колоннами, шелковыми занавесочками и бюстами композиторов непременно понадобилось также полное собрание сочинений Бетховена. Разве не был автор «Героической» самым непримиримым врагом всех этих фальшивых поклонников искусства?

Среди композиторов, принадлежавших к современной ему романтической школе, Шуман склонен был проводить разделительную черту. Он не хотел, по его собственным словам, «валить в одну кучу» художников типа Шопена или Мендельсона с теми, кто получил в немецкой печати порицательную кличку «дьявольских романтиков». Называя Стефана Геллера романтиком, он с удовлетворением отмечает, что в этом композиторе «нет, слава богу, ничего, подобного той смутной нигилистической бессмыслице, за которой многие ищут романтику, так же как нет и намек на ту грубо материальную мазню,

которой услаждают себя французские неоромантики»⁸².

Нельзя сказать, чтобы в этой дифференциации Шуман был всегда последователен и справедлив (это относится, в частности, к его оценкам современной французской оперы). Но здесь мы хотим подчеркнуть лишь тот важный факт, что Шуман хорошо ощущал пестроту и многоликость эстетических тенденций, проявляющихся в современном искусстве. Среди композиторов-современников его симпатии были на стороне тех, в ком он видел создателей идейно передового, подлинно содержательного искусства. Наоборот, резкую и все возраставшую критичность вызывали у него любые виды пустословия, экстравагантности, самодовлеющей эффектности, одним словом, — любая подмена истинного искусства побрякушками.

Говоря о наиболее близких ему композиторах-романтиках, Шуман никогда не противопоставлял их художникам предшествовавших эпох. Он подчеркивал, наоборот, их теснейшую преемственную связь, духовное единство в борьбе за настоящее искусство. Бетховен — один из главных вдохновителей молодого поколения, Бах более чем когда-либо является ее наставником, ее высшим мерилom, ее «хлебом насущным». И вместе с тем, новое передовое искусство Шуман ценит потому, что оно не повторяет, а развивает старое, завоевывает новые области. Начиная с Шуберта, музыка более тонко и разветвленно охватывает различные стороны реальной жизни, она учится быть более конкретной. У романтиков Шуман находит также новую, своеобразную лирическую одухотворенность и тут же замечает, что в этом чисто романтическом «духовном свете» нет ничего «сверхчеловеческого», есть только «чувствующая душа в живом теле»⁸³.

Одной из самых привлекательных тенденций романтической школы Шуман считает усиление народных и национальных элементов. По

поводу некоторых из «Песен без слов» Мендельсона он пишет: «Склонность к народному, начинающая проявляться вообще в произведениях многих молодых художников, настраивает на отрадные мысли относительно ближайшего будущего»⁸⁴. Шуман призывает молодых музыкантов внимательно прислушиваться к народным песням: «это сокровищница прекраснейших мелодий, они откроют тебе глаза на характер различных народов»⁸⁵.

Национальная самобытность, способность «вносить в творчество свое собственное достоинство» привлекает неизменные симпатии Шумана. Его радует, что во всей Европе возникает и ширится движение национальных музыкальных культур. «Из России доходят вести о Глинке; Польша дала нам Шопена, в Беннете имеет своего представителя Англия, в Берлиозе — Франция; Лист известен как венгерец; в Бельгии говорят о Ганзенсе как о значительном таланте, в Италии каждая весна приносит их несколько... наконец, выступает и Голландия, обычно дававшая нам только живописцев, хотя известность приобрели и ван Брее и другие»⁸⁶. Из голландцев Шуман приветствует молодого И. Фергульста, «музыканта по призванию, которому его голландское происхождение придает сугубый интерес»⁸⁷. В Дании он поддерживает Гаде, а также молодого автора оперы «Ворон» И. Гартмана; в рецензии на эту оперу критик с удовлетворением отмечает, что музыка пускает корни в соседних с Германией странах и что его музыкальное отечество неизбежно должно будет «испытать на благо себе обратное влияние»⁸⁸.

Из романтиков Шумана глубже всего захватывают Шуберт и Шопен. Шуберта он с юных лет называет «моим единственным», сравнивая с другим своим кумиром, тоже «единственным» — Жан Полем. От Шуберта, признается он, «исходят все идеалы моей жизни»⁸⁹. Важнейшую черту Шуберта он видит в его способности схватывать жизнь во всем многообразии

ее оттенков, мгновенно и точно фиксировать разнообразные впечатления. Шуберт «находит звуки для тончайших чувств и мыслей, даже для происшествий и житейских ситуаций»⁹⁰, «здесь жизнь во всех фибрах»⁹¹; «чем для других служит дневник, где они фиксируют свои мимолетные чувства, тем для Шуберта был потный лист...»⁹².

Новизна и особое обаяние Шуберта — в его задушевности, внутренней подвижности, остроте реакции. Именно эти черты, так же как и способность к юмору, шутке, делают творца «Прекрасной мельничихи» «избранником юности».

Шуман очень внимателен и чуток к каждой ценной крупице нового. В фортепианных произведениях Шуберта он улавливает, в частности, новое, более специфическое ощущение инструмента, умение излагать более «фортепианно».

Шуман не только открыл никому не известную в то время C-dur'ную симфонию Шуберта, — он впервые указал на оригинальность и самостоятельное значение Шуберта-симфониста. То исторически новое, что создал этот композитор в своих песнях и фортепианных произведениях, проявилось и в его зрелой C-dur'ной симфонии; она «ведет нас в сферы, где мы как будто еще никогда не бывали»⁹³. Новизна партитуры в богатстве колорита, в обилии тонких выразительных оттенков, благодаря чему все в этой музыке «полно значения» и все в целом «насыщено знакомой уже нам шубертовской романтикой»⁹⁴. Повествовательность и детализированная выразительность симфонии рождает шубертовские «божественные длиноты». Порою она напоминает Шуману «толстый четырехтомный роман Жан Поля». «Какое наслаждение, — пишет он, — ощущать повсюду это богатство, в то время как у других вечно ждешь конца и так часто огорчаешься, что он не наступил»⁹⁵.

О Шопене Шуман отзывается как о самом смелом и оригинальном даровании нового времени, как о



Франц Шуберт
Литография И. Крихубера

«редкой звезде в поздний ночной час», которая «при каждом появлении горит все тем же глубоким светом, излучает все то же яркое сияние...»⁹⁶. С Шопеном связаны первые горячие слова, сказанные Шуманом в защиту нового искусства; к своему любимому композитору он возвращается затем многократно в статьях, дневниках, письмах.

Биограф Шопена Ф. Никс справедливо замечает, что среди ранних концертных пьес польского композитора Вариации ор. 2 стали наиболее известными не столько благодаря своей безусловной художественной ценности, сколько благодаря прославившей их шумановской рецензии. Первые шопеновские опусы это только «преддверие». Здесь композитор еще не порывает с салонно-концертной виртуозностью, хотя и дает уже возможность ощутить свою оригинальность и творческую мощь.

Те, кто не ждали и не жаждали появления художника подобного типа, у кого не была обострена способность различения, вполне могли спутать «блестящего» Шопена с Герцем и Калькбреннером. Тем более велика заслуга Шумана. Он первый сказал о музыке Шопена: «перед вами гений!» Он первый — и это не менее важно — поделился «переживанием» Шопена. Избрав для своего высказывания форму музыкально-поэтической фантазии, Шуман пожертвовал многим ради главного: найти верный тон, передать живое волнение, отбросив при этом все тормоза и все предрассудки профессионально-музыкального рационализма.

Устами Флорестана Шуман дает отдельным вариациям программное истолкование. В первой, «несколько аристократичной и кокетливой, — испанский гранд весьма любезно шутит с деревенской девушкой». Во второй, «гораздо более интимной, комичной, задорной... так и кажется, будто двое влюбленных ловят друг друга и смеются больше обычного». Третья «наполнена лунным светом и волшебными чарами»,

но «невдалеке стоит Мазетто, и проклятья его доносятся явственно...». Четвертая — «скачет дерзко и задорно». Пятая (Adagio) — «как бы моральное напоминание Дон-Жуану о его затее», за кустами подслушивает Лепорелло и к концу «в расцветающем В-dur ясно звучит первый поцелуй любви». Шестая вариация — «совершенно моцартовский финал — хлопающие пробки шампанского, звенящие бокалы, среди всего этого голос Лепорелло, ищущие и настигающие духи, спасающийся Дон-Жуан...»⁹⁷.

Легко оспорить этот анализ-комментарий по самому его принципу, то есть как вольное привнесение сюжета в непрограммное произведение. Еще легче опровергнуть отдельные сюжетно-образные расшифровки Шумана: натяжки и субъективные домыслы встречаются здесь на каждом шагу*. Однако немало можно сказать и в защиту шумановской музыкально-литературной фантазии. Прежде всего следует учесть, что как данная, так и другие, аналогичные по стилю рецензии Шумана не менее принадлежат к области искусства, чем к рассуждениям об искусстве. Поэтому в них по праву действует закон художественной условности. Никому не придет в голову трактовать художественно-метафорическое уподобление как тождество или абсолютное сходство. Мы без специальных оговорок понимаем условность, то есть заменимость всякого художественного сравнения, и вместе с тем благодарны поэту за каждую его метафорическую находку, которая ведет к созданию образа.

* Сам Шопен, говоря о рецензии на его ор. 2 некоего «немца из Касселя», отозвался о подобном подходе к его произведению иронически и раздраженно. Обращает на себя внимание удивительное сходство, а моментами прямое совпадение излагаемого Шопеном текста с рецензией «Werk II» Шумана. Возникает предположение: не был ли «немец из Касселя» литературной мистификацией — столь излюбленным впоследствии приемом давидсбюндлеров. Иначе говоря, не псевдоним ли это самого Шумана или имя кого-нибудь из его друзей, попытавшихся напечатать шумановскую рецензию во французской газете?⁹⁸

И Шуман вполне отдает себе отчет в «гипотетичности» своих литературных истолкований музыки. Не случайно вкладывает он свои наиболее смелые мысли в уста неистово романтического Флорестана («этого безумца», как называет его Евсебий) и показывает тем самым, что это всего лишь один из аспектов восприятия — весьма своеобразный, субъективный, но художественно увлекательный.

Какова же цель? В чем пафос дерзкого фантазирования Шумана-Флорестана? Это фантазирование скрыто полемично. Салонность, виртуозность, академический формализм не чувствительны к истинному духу музыки — к ее поэтической глубине, пламенности, к ее живому пульсу; поэтому — да здравствует настоящая музыка, тысячами нитей связанная с жизнью! Музыка многих страстей, характеров и впечатлений, музыка тишины ночи, прибоя морской волны, закатного луча, скользящего к вершинам гор...

Не будем придирчиво отыскивать, в каком именно такте третьей вариации шопеновского ор. 2 слышатся проклятия Мазетто и где в *Adagio* звучит поцелуй любви. Но признаем вслед за Шуманом, что к фигурационным узорам, выражающим в какой-нибудь фантазии Герца только лишь: «полюбуйтесь!», «я блестящ, я изящен, я очарователен», — здесь прикоснулась магия искусства. И вот сквозь пустоту и холодноватую болтливость жанра уже просвечивают жемчужно-радужные теплые тона. Мерцают и волшеббно меняются краски (приоткрывается поразительная модуляционная фантазия Шопена). Смены вариаций приносят не только новые орнаментальные фигуры, но и новые «лица» и новый колорит. Мы можем не вспомнить о персонажах моцартовского «Дон-Жуана», но мы услышим в этой пьесе и смех, и молодой задор, и наивную нежность, и веселую суматоху праздника.

И Шуман говорит своим читателям: слушайте, слушайте, не пропускайте ничего! Это не Герц, это Шопен! Здесь блещут грани настоящей жизни. По-



Фридерик Шопен
Рисунок Жорж Санд

верьте этому — ведь музыка способна на многое, о чем вы не догадываетесь. Так слушайте же!..

В 1835 и 1836 годах состоялись давно ожидавшиеся Шуманом личные встречи с Шопеном. О второй из этих встреч, более длительной, Шуман сообщал Дорну: «Позавчера, как раз в то время, как я получил Ваше письмо и хотел отвечать, как бы Вы думали — кто вошел? Шопен. Это была большая радость. Мы пережили прекрасный день, который еще вчера продолжали праздновать... Я получил от Шопена новую балладу [№ 1, незадолго до этого впервые издавшую]. Это, как мне кажется, его гениальнейшее (а не просто гениальное) произведение... он играл мне несколько новых этюдов, ноктюрнов и мазурок — все это было незабываемо. Трогательно наблюдать, как он сидит за инструментом. Вы бы его очень полюбили»⁹⁹.

Читателям «Нового музыкального журнала» Шуман сообщил об этом музыкальном переживании 1836 года очень коротко: «Шопен был один день в Лейпциге. Он привез с собой новые божественные этюды, ноктюрны, мазурки, новую балладу и др. Он играл много и незабываемо»¹⁰⁰.

Но в том же году Шуман выступил со своей значительнейшей статьей «Фортепианные концерты Шопена». Главное в этой статье — расширение понятия о духе, о масштабе, об историческом месте творчества Шопена. В тридцатые годы о польском музыкальном гении говорили только как о проникновенном лирике, жреце поэтической красоты. Для Бальзака типично шопеновское то, что проникнуто «грустью и рафаэлевским совершенством»¹⁰¹; «его настоящее отечество — царство поэтических грез», — писал о Шопене Гейне¹⁰². Все это была только часть правды о Шопене. Шуман расширяет ее, указывает на разные грани явления, на разные его источники.

Он говорит о Шопене — преемнике Бетховена (который «закалил его дух»), преемнике Шуберта (кото-

рый «дал нежность его сердцу»), сыне «оригинальной», «сильной», но облаченной в траур Польши. Шопен — это «мечтательность, грация, одухотворенность», но и «пылкость, благородство», даже «ненависть и необузданность». Уже приводились выше строки, где Шуман с удивительной смелостью, проникая в идейно-историческую сущность явления, говорит о революционной направленности искусства Шопена: гений «поэтических грез» один из первых «поднялся на вал, за которым покоилась во сне трусливая реставрация»; в его музыке — «великолепное мужество», вызывающее злобу «карликового филистерства» и ликование тех, кто внимал «могучему голосу народов»¹⁰³.

В конце тридцатых и в сороковые годы Шуман продолжает внимательно следить за новинками шопеновского творчества и отмечает в них много существенного. Его восхищает жизненная конкретность и полнота образов Шопена, умение быть в гуще жизни и одновременно над жизнью. Создавать такое искусство — удел художников самого высокого ранга, и Шопен — один из них. Поэтому даже его эскизные наброски — «орлиные перья» (так пишет Шуман о 24 прелюдиях). Пусть каждый выбирает среди них то, что ему милее, но только филистер — эта «кишка пустая, наполненная страхом и надеждой»*, — пусть держится подальше. Шопен не для него!..

Магия искусства Шопена — в его умении истолковать простое, как высокоодухотворенное, оригинальное, артистически сложное. Шуман отмечает эту черту в шопеновских мазурках: «как ни много он их написал, а сходных среди них очень мало»¹⁰⁴. Разгадка в том, что для каждой композитор находит «какой-нибудь поэтический штрих, что-либо новое в форме или выражении»¹⁰⁵. Автор рецензии указывает далее на не-

* Здесь Шуман цитирует Гейне.

которые из этих «штрихов». Он говорит на языке музыкальной техники, отмечая, например, своеобразные колебания ладотональностей, особые способы изложения. Зная аналитический метод Шумана, нетрудно понять, что в каждой из таких технических находок композитора он видит новые ощущения и краски, то есть поэтически обогащенное восприятие жизни.

Шопен велик, по мысли Шумана, своей победой над мнимой сложностью во имя сложности подлинно творческой, артистической, той, что оказывается в диалектическом единстве с простотой. Критик постоянно возвращается к этой мысли, особенно когда речь идет об эволюции Шопена. Так, Ноктюрны ор. 37 отличаются, по наблюдению Шумана, от прежних «большей простотой наряда, более скромной грацией»; их автор «еще и теперь любит украшения, но выбирает их с большей продуманностью и сквозь них тем привлекательнее проглядывает благородство поэтического содержания»¹⁰⁶.

В статье об Этюдах ор. 25 Шуман дал замечательное по глубине и тонкости описание игры Шопена. Уловленная им сущность этой игры заключается в полной победе духовного, образного над виртуозно-техническим. Сложная фактура этюдов становится у артиста «незаметной»; говоря об исполнении Шопеном этюда *As-dur*, Шуман отмечает, что то был уже не бисер мелких нот, но скорее «волны... аккорда, которые то и дело вздымала педаль» (ор. 25 № 1), а блестящее *regretum mobile* «звучало чарующе, мечтательно и тихо, словно грезы ребенка во сне» (ор. 25 № 2, *f-moll*)¹⁰⁷. Интересно, что почти так же писал об игре Шопена Гейне в одной из парижских корреспонденций: «Его пальцы только слуги его души, а этой душе аплодируют люди, которые слушают не одними ушами, но также и душою»¹⁰⁸.

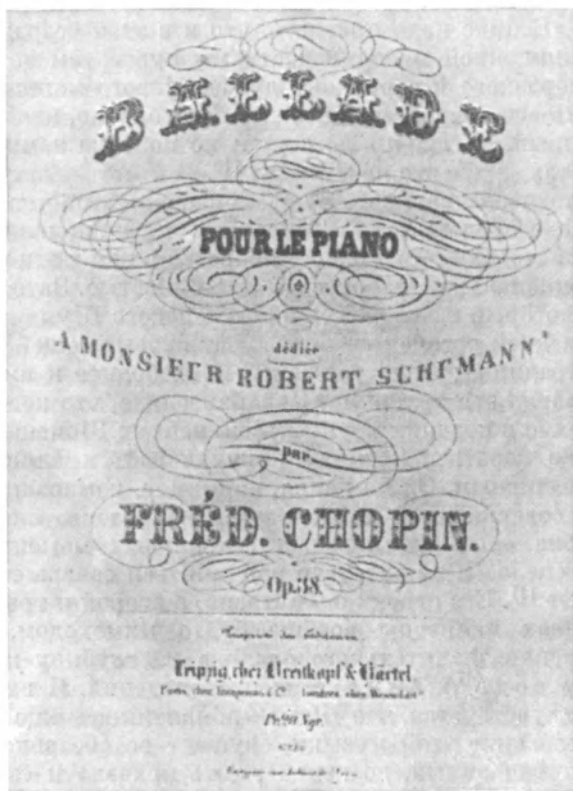
Удивительны и, на первый взгляд, необъяснимы некоторые промахи Шумана. Он явно не оценил целостности и победоносного новаторства шопеновской

сонаты b-moll. В гениальном траурном марше усмотрел «что-то отталкивающее»; финал показался ему «скорее мистификацией, чем музыкой»¹⁰⁹. Впрочем, в оценке финала заметна двойственность; критик пишет: «Все же надо признать, что и в этой безрадостной, лишенной мелодии части мы чувствуем веяние своеобразного и страшного духа, готового мощно подавить все противостоящее ему. Безропотно, как прикованный, слушаешь до конца; но похвала замирает на устах — ибо это не музыка»¹¹⁰.

Эта двойственность суждений очень типична для Шумана зрелых лет*. Тенденция к рационализму, классической нормативности борется в нем в эти годы с эмоциональной, творческой стихийностью. Зато Шопен, который был «классичнее» молодого Шумана, до конца дней остался свободным от сковывающей власти традиции; мало того, он все свободнее и смелее претворял эти традиции. Неудивительно, что кое-что, особенно в поздних крупных сочинениях Шопена, начинало казаться Шуману причудливым и слишком субъективным. Он не понял, например, композиционного совершенства шопеновской Фантазии, сказав, что она «полна отдельных гениальных моментов», хотя «целое и не захотело подчиниться совершенной форме»¹¹¹. Его строки о Фантазии, о второй и третьей балладах написаны вообще будто мимоходом, без внутренне значительного отклика на глубину и новизну содержания этих произведений. И вместе с тем чувствуется, что Шуман-романтик все еще подвластен силе этой музыки, слушает ее «безропотно, как прикованный, до конца», хоть похвала и «замирает на устах»...

Так собственная творческая эволюция Шумана (но отнюдь не эволюция Шопена) внесла некую противоречивость в его «шопениану», что, однако, не за-

* Отзыв Шумана о b-moll'ной сонате Шопена (из обзора «Новые сонаты для фортепиано») относится к 1841 году.



Титульный лист первого издания второй баллады Шопена с посвящением Шуману



Титульный лист первого издания «Крейслерианы» Шумана с посвящением Шопену

темнило ее радужного блеска. Шуман наполнил ее поэтической силой собственного гения, и она — подобно известной книге Листа — стала неотъемлемой частью дорогой людям «культуры Шопена».

Одно из первых мест среди своих музыкальных современников Шуман отводит Мендельсону.

По верному замечанию немецкого музыковеда Георга Эйзмана, Шумана привлекает в Мендельсоне тип гармонического художника. Соединение лучших традиций классиков с идеалами новой школы — вот что считает Шуман драгоценнейшей чертой Мендельсона: он «яснее всех постигает противоречия эпохи и лучше всех примиряет их»¹¹². Гармонично в Мендельсоне его мастерство — совершенное, зрелое с самых юных лет, по-моцартовски легкое и «незаметное» (Мендельсон, по словам Шумана, один из тех, кто трудности формы «одолел еще в материнском лоне»). Гармонично сочетание в Мендельсоне дара композитора и исполнителя. Наконец, обаятельно гармоничны черты его личности: сочетание острого, пронизательного ума и душевной теплоты, светской общительности и сдержанности.

Двух крупнейших музыкантов Лейпцига тридцатых годов связывают узы теплой дружбы — как личной, так и художественно-идейной, общественной.

В Мендельсоне Шуман видит своего самого сильного и верного союзника в борьбе за серьезное искусство, за возрождение духа классиков. В игре и дирижировании Мендельсона его восхищает способность одухотворять полузабытые творения старых мастеров, освобождать их от наслоений академической рутины, открывать в них живое, могучее искусство. Авторитет Мендельсона Шуман ставил очень высоко. Он писал своему французскому корреспонденту: «Мендельсона я считаю первым музыкантом современности и обнажаю голову перед ним как перед масте-



Феликс Мендельсон-Бартольди

ром»¹¹³; его суждения о музыке — «высшая, последняя инстанция»¹¹⁴. После смерти Мендельсона Шуман предполагал написать о нем воспоминания. Сохранились многочисленные черновые наброски этого труда: записи отдельных высказываний Мендельсона, беглые характеристики его личности и деятельности, но по неизвестным причинам замысел остался неосуществленным*.

Самым ценным и оригинальным в творчестве Мендельсона Шуман считает музыку к «Сну в летнюю ночь». Ему нравится, что в фантастике «Сна», так же как и в близких по содержанию мендельсоновских каприччио, нет, в сущности, ничего мистического, в них «всюду ступаешь по твердой почве, по цветущей немецкой земле,— как в летнем загородном путешествии Вальта у Жан Поля»¹¹⁶. Ту же реальную почву, близость к природе и к истокам народной песни он с удовлетворением отмечает и в мендельсоновских «Песнях без слов». В этой музыке все «по-утреннему свежо, как в весеннем пейзаже. Трогает и привлекает не необычайное, не новое, но именно милое, привычное: ничто не возвышается над нами, ничто не должно повергнуть нас в изумление; нашим чувствам даны лишь вполне отвечающие им слова, так что нам начинает казаться, будто мы сами их нашли»¹¹⁷. В борьбе против мертвящей будничности, против рутины и в жизни, и в искусстве Шуман апеллировал не к «необычайному», но более всего к простому, общечеловеческому, вновь опозитивированному и одухотворенному. Именно это соединение простоты и одухотворенности привлекало его в пьесах Мендельсона.

Мендельсон едва ли не единственный из современников, о котором Шуман писал без тени критицизма. Можно ли предположить, что Шуман, при его

* Эта интереснейшая рукопись Шумана обнаружена впервые в 1948 году под редакцией и с вводной статьей Г. Эйзмана¹¹⁵.

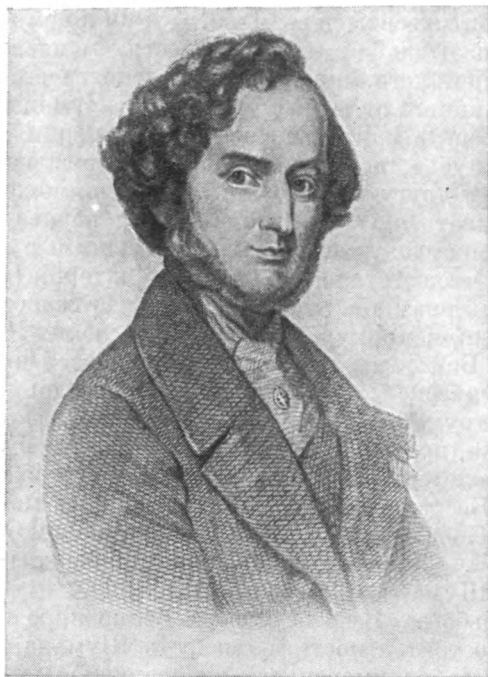
остром критическом даре, никогда и ни в чем не ощущал относительной ограниченности мендельсоновского творческого мира, компромиссности его стиля, столь отличного от творчества самого Шумана? Была ли это слепота или критические соображения уводились «вглубь» вследствие особого пристрастия к художнику-другу и к союзнику? Об этом можно только догадываться. С моей точки зрения, вернее второе.

Во всяком случае, есть неопровержимые доказательства, что эстетические вкусы и критерии Шумана и Мендельсона не всегда совпадали. По-разному оценивали они, например, некоторые сочинения Шопена, позднего Бетховена и особенно Берлиоза. По поводу «Фантастической симфонии» Мендельсон писал: «Его инструментовка такая грязная, что хочется вымыть руки, подержав в них его партитуру... Его симфония кажется мне страшно скучной — и это самое худшее. Бесстыдство, дерзость, неумелость могут еще быть забавными, но здесь все плоско и лишено жизни»¹¹⁸. Диаметрально противоположны были отклики Шумана на то же произведение.

В борьбе за Берлиоза особенно ярко проявилась самостоятельность и смелость Шумана, его независимость от умеренного либерализма мендельсоновской школы. Ведь автор «Фантастической симфонии» выступал как один из самых дерзких новаторов в музыке, и для подавляющего большинства музыкантов (особенно в Германии) был романтическим пугалом, в лучшем случае, — забавным чудаком.

Уже в 1835 году Шуман опубликовал свою основную, наиболее обстоятельную статью о Берлиозе, поводом для которой послужило издание «Фантастической симфонии» в фортепианном переложении Листа. В дальнейшем Шуман пользуется любимым случаем, чтобы высказать Берлиозу свою симпатию и отпарировать злобные выпады его противников.

В авторе «Фантастической симфонии» Шуман приветствует смелого новатора, радуясь прежде всего



Гектор Берлиоз

тому, что искусство Берлиоза безжалостно бьет по всякой унылой посредственности, по ограниченным и самодовольным мещанам от музыки. Берлиоз, — пишет он саркастически, — это «неистовствующий вакхант, это чудище с алчным взором, наводящим ужас на филистеров»¹¹⁹. «Канторы в обморок падают от таких гармоний и будут вопить о санкюлотстве»¹²⁰.

Новизна Берлиоза в том, что он непрерывно расширяет сферу музыки, в каждом из своих произведений завоевывает новые области. Музыка неразрывно

сплетается у него с его собственной жизнью, она, по оригинальному сравнению Шумана, «обвивает его подобно змеям Лаокоона», и он не может от нее уйти ни на шаг¹²¹. Берлиозу, быть может, недостает «чувства красоты», но зато у него «много правды и даже глубины»¹²². Шумана привлекает размах, энергия и некоторая «неотесанность» Берлиоза, совершенно противоположные, по его словам, другой французской школе — оберовской, которая «по-скрибовски легка, сущее перышко»¹²³. Берлиоз «вовсе и не желает прослыть учтивым и элегантным; то, что он ненавидит, он свирепо хватает за волосы, то, что любит, — готов задушить в искренних объятиях, — на несколько градусов меньше или больше — это ему не важно...»¹²⁴

Шуман внимательно отмечает все существенные черты новаторства Берлиоза. Автор «Фантастической» смелее, чем кто бы то ни было из наследников Бетховена, реформирует традиционный симфонический цикл. Он обогащает типы изложения и развития музыкальной мысли, преодолевая, в частности, традиционную («вопросно-ответную») квадратность мелких построений. Гармонии Берлиоза при некоторой внешней корявости обладают «мощью и лаконизмом», их нельзя рассматривать изолированно, они получают свое объяснение только в контексте, в связи с особенностями индивидуального стиля и темперамента композитора. Шуман говорит о своеобразии мелодий Берлиоза: их нельзя сравнивать с теми привычными итальянскими мелодиями, которые знаешь до конца прежде, чем они начали звучать. Они своеобразны, но очень естественны, так как почерпнуты из жизни. Шуман спорит с Фетисом, который находит тривиальность и «безвкусицу» в темах второй и третьей частей «Фантастической»; он указывает на жизненную правдивость этих мелодий; тема второй части вводит нас в танцевальный зал, в третьей части звучат именно те мелодии, какие можно услы-

шать в горах, стоит только прислушаться к свирелям или альпийским рожкам. Мелодии Берлиоза обладают особой интенсивностью почти каждого отдельного звука, и это, по мысли Шумана, сближает их с народными песнями; именно по этой причине они, подобно многим старым народным песням, обычно не терпят никакого гармонического сопровождения.

Само собой разумеется, что Шуман отмечает общепризнанное новаторское искусство Берлиоза как оркестратора. Говоря о неисчерпаемой оркестровой изобретательности Берлиоза, он не может удержаться от добродушной иронии: «Флорестан сильно уповает на то, что Берлиоз как-нибудь заставит в tutti всех музыкантов свистеть, хотя с таким же успехом он мог бы здесь написать паузы, так как от смеха вряд ли можно будет нужным образом сложить губы,— в будущих партитурах Флорестан так же твердо рассчитывает на трели соловья и раскаты грома»¹²⁵.

Шуман наблюдает у французского композитора некоторый элемент эксцентричности, пристрастие к театральным эффектам; «не знаешь, считать ли его гением или музыкальным искателем приключений: как молния, сверкает он, но и оставляет запах серы...»¹²⁶. Однако целое, общий облик этой музыки имеет для Шумана «неотразимую прелесть». Что же касается до рискованных приемов Берлиоза,— вроде, например, гротесковой подачи *Dies irae* в финале «Фантастической»,— то здесь критик усматривает глубокий внутренний смысл: «Поэзия на несколько мгновений в течение вечности надела маску иронии, чтобы спрятать свое страдальческое лицо...»^{* 127}

* Документы свидетельствуют о взаимном интересе и дружественной расположенности Шумана и Берлиоза, что, однако, не всегда означало полное единство вкусов и склонностей.

В 1837 году Шуман просил Берлиоза прислать в Лейпциг для исполнения свои партитуры; композитор ответил

Если о берлиозовской склонности к эффектам Шуман говорит лишь между прочим, не придавая этому решающего значения, то в его высказываниях о Мейербере этот мотив является основным и отказом, находя, что эти произведения слишком непривычны для немецкого слушателя, чтобы показывать их без участия автора. В ответном письме он писал, между прочим: «Недавно я провел чудесные часы, просматривая Ваши восхитительные произведения для фортепиано; мне показалось, что те, кто уверял меня, что это естественное продолжение Вебера, Бетховена и Шуберта, ничего не преувеличили»¹²⁸.

В своем критическом обзоре «Музыкальная жизнь в Лейпциге зимой 1839/40 года» Шуман обратил внимание на недопустимое отсутствие в немецком симфоническом репертуаре произведений Берлиоза. Этот пробел был восполнен лишь в 1843 году во время гастролей автора «Фантастической симфонии» в городах Германии. В феврале этого года — он гость Лейпцига, где возобновил старое знакомство с Мендельсоном и впервые встретился с Шуманом. Лейпцигские концерты Берлиоза вызвали резкие разногласия и среди публики и у критиков. По воспоминаниям композитора, одни находили его приемы «прекрасными, другие явно преступными»¹²⁹. Шуман и Мендельсон оказали Берлиозу самый дружественный прием. В «Мемуарах» Берлиоз пишет: «Я должен даже прибавить, что отрывок из «Реквиема» [«Офферториум»] произвел большее впечатление, чем я ожидал, и заслужил неопенимо дорогое мне одобрение со стороны Роберта Шумана, по справедливости, одного из самых прославленных критиков-композиторов Германии. На репетиции Шуман, нарушив свою привычную молчаливость, сказал мне: «Этот «Офферториум» превосходит все»¹³⁰.

В честь французского гостя Шуман устроил у себя дома музыкальный вечер, где, между прочим, исполнены были его недавно созданные квинтет и квартеты. По воспоминаниям Клары Шуман, эти произведения не вызвали живого отклика у Берлиоза. Он был «холоден, безучастен, угрюм». «Это не тот художник,— продолжает Клара,— которого я могу любить,— тут уже ничего не поделаешь. Роберт придерживается другого мнения, он привязан к нему всей душой. Что касается до музыки, то я согласна с Робертом — она полна интересного и остроумного, но это не та музыка, которая доставляет мне наслаждение»¹³¹.

Ценя в Берлиозе идейного союзника, постоянно подчеркивая ценность и прогрессивность его творчества, Шуман отнюдь не все принимал в его музыкальной эстетике. В зре-



Франц Лист (1832)
С литографии А. Девериа

единственным. Слушая «Гугенотов», Флорестан гневно сжимает кулаки и без дальнейших разговоров

лые годы его критицизм к французскому композитору явно усиливается. Так, в статье 1843 года Шуман писал: «По отношению ко многому [в произведениях Берлиоза] я, признаюсь, отнесся бы теперь с большим осуждением. Годы делают строже, и некрасивое, которое я находил и, полагаю, отмечал в ранних работах Берлиоза, с течением времени не стало более красивым... в этом музыканте есть искра божья и хотелось бы, чтобы зрелость очистила его и прославила, превратив искру в чистейшее пламя. Осуществи-

причисляет автора оперы к людям типа Франкони — известного в свое время директора парижского цирка *.

В Листе Шуман видит художника огромной, удивительной творческой силы. Лист на концертной эстраде умеет полностью завладеть публикой, «подымать» ее и «низвергать», «увлекать всю массу, куда и как хочет». Игра Листа — целый «поток ощущений». «Нежность, смелость, благоухание, безумие — все это проносится в течение одного мгновения: инструмент пылает и искрится под руками мастера». «Перед нами уже не фортепианная игра в том или ином стиле, а скорее проявление могучего характера, которого судьба, чтобы он властвовал и побеждал, наделила не смертоносным оружием, но мирным искусством» ** 134.

лось ли это. я не знаю, так как мне не известны его зрелые произведения...» 132 По словам Г. Янзена, «то, что Шуман все более и более находил у Берлиоза несоответствие между намерениями и возможностями и все строже судил о его сочинениях, явствуется также из шумановской частной корреспонденции» 133.

* Об отношении Шумана к Мейерберу см. также на стр. 688 настоящего издания.

**Две рецензии под общим названием «Франц Лист», откуда заимствованы цитированные высказывания, отражают впечатления Шумана от первых встреч с Листом-исполнителем в марте 1840 года (Дрезден и Лейпциг).

Эта первая личная встреча Шумана и Листа ожидалась обоими с большим интересом. Еще в 1834 году Лист познакомился с шумановскими Вариациями на тему Abegg (op. 1) и с этого времени стал поклонником и пропагандистом немецкого композитора. В 1837 году, зная уже Экспромт op. 5, первую сонату, Концерт без оркестра, Лист опубликовал в парижской «Gazette musicale» большую статью «Сочинения г-на Роберта Шумана». Шуман сообщал об этом: «Лист написал обо мне во французской газете большую, очень правильную статью; она меня весьма обрадовала и поразила» 135. В 1838 году во время своих венских гастролей Лист знакомится через Фишгофа и Клару Вик с новыми произведениями Шумана. Большое впечатление производят

Письма к Кларе дополняют эти отзывы и содержат, в частности, критические элементы, которые Шуман, видимо, не считал возможным выносить на страницы печати. В письме от 18 марта читаем: «Как он [Лист] все же необыкновенно играет, — смело и неистово и потом снова нежно и воздушно, — все это я теперь слышал. Но, Клерхен, этот мир — имею в виду листовский — уже более не мой... Искусство, как его культивируешь ты, да и я, когда сочиняю за фортепиано, эту прекрасную сердечность (*diese schöne Gemütlichkeit*) я не отдам за весь его [листовский] блеск, — в нем есть некая мишура и, пожа-

на него, в частности, «Детские сцены» и «Карнавал». Клара сообщала из Вены Шуману: «Твои сочинения он [Лист] ставит очень высоко, много выше, чем гензельтовские, выше всего, что он знает из музыки нового времени. Я сыграла ему твой Карнавал, который привел его в полное восхищение. «Это ум (*Das ist ein Geist*)», — сказал он, — это одно из крупнейших произведений среди известных мне». Можешь себе представить мою радость»¹³⁶.

Шуман, в свою очередь, внимательно следил за развитием Листа.

Вепские письма Клары явились для него самым живым доказательством необычайной артистической силы этого музыканта. Клара, бурно переживая встречи с Листом, писала о том, что его нельзя сравнить ни с кем из известных пианистов, что его облик у инструмента не поддается описанию, что «его страсть не имеет никаких границ», что об этом артисте можно сказать: «его искусство — это его жизнь»¹³⁷. В апреле 1838 года шумановский «Новый музыкальный журнал» напечатал большую корреспонденцию «Лист в Вене», а 8 июня того же года поместил следующее открытое письмо Листу: «Дело не в том, будет ли одним листом больше или меньше в лавровом венке того, кто привык к победам. Между тем, следует осудить скромность полководца, который ограничивает свою победу только одним-единственным местом. Г-н Лист находится так близко к Северной Германии. Приехал бы он к нам. Мы встретим его с распростертыми объятиями, которые будут столь же долгими, как сильна наша любовь и восхищение...»¹³⁸ (Автор письма, вероятно, не знал, что в момент его опубликования Лист уже находился в Италии.)

луй, ее слишком много»¹³⁹. Но через два дня Шуман сообщает о замечательном исполнении его собственных сочинений — новеллетт, сонаты, отрывков из Фантазии; Лист играл их захватывающе; «многое по-иному, чем я себе представлял, но всегда гениально, с нежностью и смелостью чувства»¹⁴⁰. И еще через два дня: «...Лист с каждым днем кажется мне все более могучим. Сегодня утром он снова играл у Раймунда Гертеля, так что мы все трепетали и бурно радовались,— этюды Шопена, отрывок из *Soirée* Россини и еще многое другое»¹⁴¹.

Из тех же писем видно, что между Шуманом и Листом установились тесные и откровенные дружеские отношения. В напряженной для артиста обстановке лейпцигских гастролей Шуман бдительно охранял интересы и репутацию своего друга*.

О Листе-композиторе Шуман судит главным образом по его ранним сочинениям, транскрипциям и виртуозным этюдам. Тем более ценна глубина и проницательность этих суждений. Для Шумана вполне очевидны творческая сила, оригинальность произведений Листа, большое будущее композитора. В кратком отзыве о листовском переложении «Фантастической симфонии» Берлиоза критик отмечает новую трактовку инструмента, значительно отличающуюся от обычной «детализированной игры виртуоза», открытие «многих тайн, которые еще скрывает в себе

* В Лейпциге, несмотря на горячий прием, оказанный Листу виднейшими музыкантами города, в том числе Мендельсоном, Шуманом, Гиллером, его концерты проходили не вполне гладко. Неудачные действия администратора, назначившего непривычно высокие цены на билеты, не разославшего некоторым лицам приглашений, вызвали недовольство части публики. В приложении к «*Dresdener Wochenblatt*» появилась весьма злобная заметка, в которой анонимный автор (по-видимому, Ф. Вик) обвинял Листа в стремлении к наживе. 23 марта на страницах лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты» Шуман дал решительный отпор клеветнику¹⁴².

фортепиано»¹⁴³. Говоря о том, что листовскую транскрипцию «можно, не смущаясь, поставить рядом с оркестровым исполнением»¹⁴⁴, Шуман имеет в виду важнейшую, исторически новую черту фортепианного стиля Листа, его симфоническую монументальность, декоративность. О «Больших этюдах» Листа Шуман пишет: «Это поистине этюды бури и натиска, этюды для десяти, двенадцати — не более того — пианистов во всем мире»¹⁴⁵; сопоставляя две редакции этих пьес, критик обращает внимание на новизну фортепианной фактуры: «видно, насколько средства стали теперь богаче, насколько современная манера в смысле блеска и полноты всюду стремится превзойти прежнюю...»¹⁴⁶.

Вместе с тем картина творчества Листа представляется Шуману сложной, противоречивой, как сложна и пестра жизнь автора. Он испытал пагубное влияние «водоворота большого города», куда был брошен уже в юные годы и где стал жертвой шумных сенсаций. На него повлияли и «романтические идеи новой французской литературы», и дух «фривольности, пенящейся на легкий французский манер». Он предается нередко «самым сумасбродным виртуозным изощрениям», и хотя влияние Шопена как будто заставило его «образумиться», Листу уже трудно было наверстать упущенное¹⁴⁷. Шумана не радует в произведениях Листа то же, что он критически отмечает у Берлиоза, — склонность к эффектам, к самодовлеющей внешней выразительности. В этюдах его шокируют те места, где композитор «совершенно выходит из берегов и где достигнутый эффект не вознаграждает за принесенную в жертву красоту»¹⁴⁸. В некоторых этюдах «основное музыкальное содержание часто не находится в прямой связи с техническими трудностями»¹⁴⁹.

Шуман чувствует, что композиторское дарование Листа еще не развернулось, еще не реализованы все творческие способности этого замечательного худож-

ника. Лист, по его мнению, мог бы стать крупным композитором, если бы отдавал свои силы сочинению так же, как он отдает их инструменту. От Листа можно ждать многого, но, чтобы заслужить истинное признание, «ему надо прежде всего вернуться к душевной ясности и простоте...»¹⁵⁰. Шумановская критика указывает на то, к чему упорно стремился и сам Лист: она призывает к преодолению стилистических излишеств, к мудрой экономии средств.

Впрочем, в высказываниях Шумана заметна не только объективная критика определенных недостатков или несовершенств произведений Листа, — в ней чувствуется и общее, несколько оппозиционное отношение к стилю композитора. Листовский мир, так же как и берлиозовский, и вагнеровский, был не его эстетическим миром, казался ему слишком кричащим, преувеличенно выразительным. Эта оппозиционность иногда откровенно прорывалась в частных письмах Шумана, например в следующих строках из письма к К. Рейнеке (1848): «В сущности, как Вы и догадываетесь, я не любитель транскрипций песен, и листовские переложения иной раз для меня — настоящий ужас. Однако в Ваших руках, дорогой Рейнеке, я чувствую себя вполне хорошо... Вы только как бы переливаете музыку в другой сосуд и при этом без перца и других приправ *á la* Лист»¹⁵¹.

Несомненно, что и Лист, при всем своем уважении к Шуману, критически относился к отдельным элементам его творчества, особенно в произведениях сороковых — пятидесятых годов. Это отношение прорвалось во время встречи композиторов в 1848 году, когда Лист чрезвычайно обидел своего друга, назвав его квинтет «лейпцигской музыкой» и высказав несколько критических замечаний о Лейпциге и Мендельсоне¹⁵². В письме, которое явилось отзвуком этого инцидента, Шуман доказывает несправедливость листовского отношения к Лейпцигу как к очагу музыкального консерватизма: «от Вас, знающего



Иоганнес Брамс в возрасте 21 года
Фотография. Дом-музей Шумана

столько моих сочинений, я мог бы ждать иного... И право же, эти люди, собравшиеся в Лейпциге, не так уж плохи — Мендельсон, Гиллер, Беннет и др.»¹⁵³. Лист отвечал ему: «никто более искренно не уважает и не почитает Вас, нежели я. Однако мы можем, если случится, дискутировать о значении того или другого произведения, человека или города»¹⁵⁴. До конца жизни Шумана его отношения с Листом оставались очень дружественными. Лист не жалел усилий для пропаганды его новых крупных произведений: он исполнил в Веймаре отдельные части из «Фауста», затем полностью музыку к «Манфреду».



Первая страница «Нового музыкального журнала» от 28 октября 1853 года со статьей Шумана «Новые пути» — о молодом Брамсе

Шуман последний раз взялся за перо критика, чтобы рассказать о молодом Брамсе («Новые пути», 1853). В этой статье снова проявилась дальновидность Шумана: в сочинениях юноши он угадал и масштаб дарования, и большую творческую будущность Брамса. В молодом композиторе он видит того, кто призван дать «идеальное выражение духа времени», увенчать стремления многих художников, за путями которых Шуман следит «с величайшим сочувствием»¹⁵⁵.

Предугадал ли Шуман ход истории? И да и нет. Во второй половине девятнадцатого века западноевропейская музыка не выдвинула универсального художника, который бы, подобно Баху или Бетховену, концентрировал в себе высшие идеалы эпохи. Эти идеалы предстали в разном истолковании у ряда композиторов, но среди них Брамс был одним из виднейших. И именно он, как никто другой, воплотил эстетические стремления зрелого Шумана, к которым автор «Крейслерианы» пришел в итоге многих увлечений и опытов: это мечта Шумана о слиянии романтического и классического, о синтезе баховских и бетховенских традиций с новыми достижениями музыкального искусства в области психологической лирики и колорита. Естественно поэтому признание Шумана, что он ждал появления Брамса, и неудивительно, что, узнав, предсказал его историческую роль.

О критическом методе и стиле Шумана

«Лучший способ говорить о музыке — это молчать о ней... зачем писать о Шопене, зачем повергать читателя в скуку? Почему не черпать из первоисточника?»¹⁵⁶ Это, конечно, парадокс, и не случайно он вложен в уста несдержанного Флорестана. Шуман не оставил бы нам в наследство своих блестящих статей, если бы действительно считал музыкальную критику.

ненужной. В форме парадокса он выражает лишь свою высокую требовательность к слову о музыке.

Против рутины в музыкальной критике Шуман борется с такой же настойчивостью, как и против застоя и мертвечины в творчестве. Со злой иронией отзывается он об академически унылых, серых и мелочных описаниях музыки. «Дюжинные зоилы искусства», которые «приставляют лестницу к колоссу и меряют его на свой аршин», бессильны что-нибудь разъяснить в произведении великого художника¹⁵⁷. «Ничто так не плодит посредственности в искусстве, как посредственные разговоры о нем»¹⁵⁸.

Живое искусство должно быть окружено атмосферой живого, всегда свежего восприятия. Для Шумана писатель о музыке — это прежде всего глубоко заинтересованный слушатель, тонко восприимчивый, одаренный богатым художественным воображением, способный зажечься и воспламенить своего читателя непосредственным впечатлением от искусства. Только такой писатель способен стать подлинным пропагандистом и критиком искусства. Отсюда и требование, предъявляемое Шуманом к «высшему роду критики»: «признаемся, во всяком случае, что считаем высшим родом критики ту, которая сама оставляет впечатление, подобное впечатлению от породившего ее объекта»¹⁵⁹. Он вполне сознает трудность такой критики, для нее требуется «творческий дух высшего ранга». Но важно стремиться к этой цели, и ценно всякое приближение к ней.

С этими взглядами и целями связано литературное своеобразие статей Шумана. Его привлекают литературные формы и приемы, способные передать живой образ музыкального произведения. Некоторые из его статей написаны в форме писем к другу, например, рецензии на концерты лейпцигского Гевандхауза, изложенные в виде серии писем в Милан к Кларе Вик («Schwärmbriefe»). Другие написаны в характере диалогов или целых живых сценок с участи-

ем многих действующих лиц. Интересна и очень типична для автора рецензия на несколько танцевальных пьес — в форме романтически интригующего описания бала («Отчет Жану-ки-ри в Аугсбурге о последнем художественно-историческом бале у редактора»). Шуман любит также форму непринужденных эскизных «записей в дневнике» («Записные книжки давидсбюндлеров», «Афоризмы», «Театральные книжки» и др.).

Передавая впечатление от музыки, Шуман широко пользуется приемом ассоциаций, поэтических параллелей, самостоятельных программных истолкований*. Он исходит при этом из твердого убеждения в том, что музыка органически связана и с жизнью, и со смежными искусствами, что чем больше обнаруживается в музыке поэтических или пластических элементов, тем она более возвышает и захватывает.

Даже в своих оценочных высказываниях и специальных музыкально-технических наблюдениях Шуман прибегает к образной конкретизации. Так, желая дать представление об ординарных, прилизанно-гладких этюдах Крамера, он пишет: «на меня глядит нечто необычайно солидное, притом чистенькое и нарядное, вроде того наряда, в какой старые люди еще облачаются по воскресеньям. Романтических потоков не слышно, но много изящных фонтанов в стриженных таловых аллеях». А вот в той же рецензии характеристика модуляционного плана одного из этюдов: «уверенно направляется автор по гармоническому потоку без боязни мелей и пучин; в E-dur он, правда, причаливает к берегу и греется в солнечных лучах на зеленой лужайке, но затем живо опять в волны»¹⁶⁰.

* Характерно приведенное выше сюжетное истолкование шопеновских Вариаций ор. 2, а также «Морской тиши» Мендельсона, седьмой симфонии Бетховена («Schwärmbriefe»), фортепианных пьес Беннета («Фантазии, каприччио и прочие сочинения для фортепиано»).

Шумановская манера образного описания и истолкования музыки связана с той характерной разновидностью немецкой романтической литературы, которую А. В. Луначарский как-то назвал «литературной музыкой». Одним из ее ранних образцов была повесть Вильгельма Вакенродера «Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Иосифа Берлингера». Поэтические описания музыки культивировали Людвиг Тик и Э. Т. А. Гофман. Из писателей-музыкантов к этому роду литературы тяготел К. М. Вебер (неоконченный роман «Жизнь музыканта»).

Культ музыки и «музыкального» в немецкой литературе этой эпохи порожден особенным вниманием романтиков к сфере душевной жизни. Музыка рассматривается ими как наиболее глубокая и свободная выразительница этой сферы. По Гофману, музыка, особенно инструментальная, — «самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственное подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное»¹⁶¹. Это стремление к «бесконечному», «стремительный полет в далекое царство духов»¹⁶² гофмановский Крейслер выражает в безудержно свободном литературно-музыкальном фантазировании. Следует помнить, однако, что Крейслер — литературный герой, а фантазирование его — тенденциозно акцентированный художественный образ. Тенденция автора состоит в том, чтобы подчеркнуть богатство артистической души, ее право на творческую свободу, ее воинствующее сопротивление серой будничности и легковесному, духовно ничтожному псевдоискусству, прикрывающему эту будничность. Но Гофман и его герой очень любят подлинную, не обедненную, не замороженную жизнь. Поэтому, декларируя несвязанность музыки с «внешним миром», писатель на самом деле с необычайной, истинно романтической полнотой ассоциирует ее с реальной жизнью: с ароматами, красками и формами

природы, с живыми страстями, с великими творениями других искусств.

В литературных высказываниях Шумана, особенно в молодые годы, есть явные черты гофманианства. Они чувствуются во всей атмосфере музыкальных впечатлений бундлеров, прежде всего в суждениях капризного, восторженного и проницательного Флорестана. Они проявляются в свойственных Шуману поэтически импровизационных вольностях, в некоторой усложненности образов и метафор, идущей, впрочем, не только от Гофмана, но и от Жан Поля *. Шуман-Флорестан, подобно Гофману-Крейслеру, любит подразнить педантов свободой поэтического истолкования музыки. Но он очень точно ощущает степень объективности и достоверности своих музыкально-поэтических ассоциаций. Ему важно уловить и подсказать читателю определенный род образов, но отнюдь не прикрепить музыкальную мысль к одному незаменимому сюжетному варианту. В этом духе набрасывает он, например, воображаемую программу седьмой симфонии Бетховена, преднамеренно не доводя ее до конца (см. «Schwärmbriefe»). Если его конкретизация является слишком произвольной, Шуман сам предупреждает об этом. В одном из маршей Шуберта Евсебий усмотрел целый австрийский ландшафт с волынками впереди и с колбасами и окороками на штыках. «Но это уже слишком субъективно», — замечает автор, как бы предвосхищая возможную полемическую реплику читателя.

Говоря о свойственной Шуману ненавязчивости, тонкой «гипотетичности» в словесных расшифровках музыки, хочется напомнить известные строки из пушкинского «Моцарта и Сальери». Ведь именно эту же черту истинного музыканта подчеркнул Пушкин у

* С годами литературный стиль Шумана заметно меняется, становится менее прихотливым; появляется сдержанность, строгость в выборе поэтических метафор, большая логическая стройность и лаконичность.



Докторский диплом, выданный Шуману философским факультетом Иенского университета 24 февраля 1840 года

Дом-музей Шумана

Моцарта в той сцене, где великий композитор излагает Сальери сюжет своей новой вещи:

Представь себе... кого бы?
Ну хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка,—
С красоткой, или с другом — хоть с тобой,—
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...

Эмоционально-образное, поэтическое восприятие музыки Шуман умел органично соединить с ее научным познанием.

По мысли Шумана, критик не вправе судить о произведении изолированно. Для полноценного суждения мало одних лишь непосредственных впечатлений. Нужно знать жизненный «контекст» произведения. В этом плане Шумана интересует очень многое, начиная от самых общих исторических сведений и кончая разнообразными данными об авторе произведения. Он пишет в одной из рецензий: «С некоторой робостью высказываюсь я о тех произведениях, где предшествующее мне неизвестно. Мне хотелось бы знать о школе, пройденной композитором, о его юношеских воззрениях, об идеалах, которым он следует, даже о его занятиях, жизненных обстоятельствах — о человеке и художнике в целом, каким он проявлялся до обсуждаемого момента... Кто подойдет к частностям без такого представления о целом, может легко впасть в сухость и ограниченность»¹⁶³.

Шуман обладал настоящим талантом историка. Его меткие и образные характеристики музыкальных стилей, разбросанные в различных рецензиях, стоят многих фундаментальных исторических трудов. С такой же меткостью умеет он схватить национальные и индивидуальные черты различных творческих школ и отдельных композиторов. Ничто, по его мнению, не вызывает такого раздражения и отпора, как новая форма, носящая старое название; он хочет всегда исследовать дело «по существу», иначе говоря, — исхо-

дить не из предвзятых критериев и норм, но всякий раз улавливать новые исторически сложившиеся закономерности и применять их для исследования. Именно с этим ключом подходит Шуман к таким явлениям, как поздний Бетховен или Берлиоз.

Научный историзм Шумана подчеркивает проф. В. Асмус. Автор приводит интересные высказывания Шумана об историческом развитии сонатной формы и об изменении норм гармонического благозвучия. «Различные эпохи слышат различно. В лучших сочинениях старых итальянцев мы находим квинтовые последования, очевидно звучавшие, с их точки зрения, неплохо. У Баха и Генделя такие последования иногда также встречаются, хотя, в общем, редко». «В моцартовский период они исчезают совершенно. Появившиеся затем великие теоретики в своем гордом высокомерии запретили их под страхом смертной казни, пока не пришел Бетховен и не показал нам чудеснейшие квинты, особенно в хроматическом последовании»¹⁶⁴.

Г. Кречмар говорит о необычайно остром «историческом чутье Шумана». Благодаря этому чутью он открыл ошибки в издании F-dur'ной токкаты Баха, g-moll'ной симфонии Моцарта, Пасторальной симфонии Бетховена, ошибки, «на которые никто не натолкнулся в течение целого поколения»¹⁶⁵.

Научная взыскательность Шумана проявляется в его постоянном внимании к музыкальной форме, ко всем выразительным средствам музыки. Менее всего интересуется его простое описание или регистрация формальных элементов. Рассмотрение композиции он считает неотъемлемой частью общего анализа, главная цель которого — понять конкретное и специфическое содержание данного произведения. «Лишь тогда, когда тебе станет ясной форма, будет для тебя ясна и мысль», — замечает он в «Правилах» для музыкантов¹⁶⁶.

Анализируя форму, Шуман преследует еще одну

цель — дать объективную эстетическую оценку произведения. Он требует от композитора того высшего единства замысла и выполнения, той высшей гармонии и естественности, без которых произведение искусства лишено настоящей силы и жизнеспособности. Уже приводилось характерное для Шумана критическое замечание, направленное против рассудочного, антихудожественного понимания композиционной изобретательности (о фортепианной сонате Леонгарда). Шуман многократно отмечает и другие аналогичные недостатки. Он критикует произведения, в которых нет «единой внутренней нити», форма которых лишена закономерности (по поводу фантазии Ю. Шаплера). С другой стороны, критик говорит о вредной стандартизации форм, что обычно мертвит искусство, приводит к кризису (по поводу многочисленных провинциально-рутинных вариаций для фортепиано). Он требует внутреннего соответствия композиционных приемов избранному композитором жанру; так, например, он отрицательно оценивает вокальные произведения, в которых «мелодия слишком опирается на гармонию, а ведение голоса имеет слишком инструментальный характер» (по поводу песен Т. Кирхнера)¹⁶⁷. Шумана интересуют приемы и общая логика развития музыкальной мысли. Он утверждает, что одной лишь внешней, прямолинейно понимаемой «правильности» развития недостаточно. Линия музыкального развития должна, по мысли Шумана, походить «не на прямую линию водного канала, а на свободное течение ручья, который то бурно бежит, то легко льется, или на поток, который течет через леса, долины и горы, приветствует деревни, города, замки, то стремится к свету, то избегает его»¹⁶⁸.

Выступая как критик-публицист, Шуман пользуется вместе с тем всеми доступными в его время музыкально-научными категориями. Этот целостный взгляд на задачи и методы познания музыки, стрем-



Роберт Шуман в возрасте около 24 лет
Портрет неизвестного художника

ление придать критике научную достоверность, а науке общественную действенность — одна из ценнейших особенностей литературной деятельности Шумана.

Манера высказывания Шумана обладает завидной непосредственностью, импровизационной легкостью. Это — след блестящего литературного дарования автора, но отнюдь не его «легкого» отношения к задачам критика. Шуман очень требователен к себе. Он придает большое значение воспитательной, педагогической роли критики, знает, как важна поэтому осторожность, авторитетность суждений. Уже в одной из ранних статей он пишет: «чем зрелее суждение, тем проще и скромнее оно будет выражаться. Лишь тому, кто десятки раз снова и снова возвращается к изучаемому предмету и путем добросовестных сопоставлений в упорном самоотречении добивается его познания, известно, как скудно увеличатся наши знания, как медленно очищается наше суждение и насколько поэтому мы должны быть осмотрительны в своих высказываниях»¹⁶⁹.

Литературное наследие Шумана — яркая страница из истории борьбы передовой художественной мысли девятнадцатого столетия. Как и все лучшее в наследии классического искусства, статьи Шумана сохраняют не только историческое значение. В них есть живые мысли, живой опыт, во многом поучительные и для нашего времени.

Глава шестая

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Введение

Почти все первое десятилетие своей композиторской жизни Шуман посвятил музыке для фортепиано. На протяжении этих лет творческие потребности композитора все время расширялись, профессиональная техника совершенствовалась. На рубеже тридцатых и сороковых годов Шуман почувствовал, что рамки фортепиано уже тесны для него. Наступала новая фаза его творческой зрелости, которая вскоре сказалась и в большем диапазоне идей и в неограниченном разнообразии жанров. Это был в известном смысле неуклонный творческий прогресс. И все же, — в этом примечательная особенность эволюции Шумана, — автор четырех симфоний, «Рая и Пери», «Геновевы», «Фауста» в целом не превзошел творца «Крейслерианы», «Симфонических этюдов», первой части а-молл'ного фортепианного концерта. Разумеется, и новые десятилетия дали несколько настоящих вершин творчества: достаточно назвать квинтет, цикл «Любовь поэта», медленную часть «Рейнской симфонии». Но «лучший» Шуман — самый оригинальный, смелый, самый проникновенный и поэтич-

ный — прежде всего ассоциируется с его фортепианными произведениями.

Почему именно сфера фортепианного искусства оказалась наиболее благодарной для композитора? Несомненно, что природа художественного дарования Шумана заключалась в быстрой, интенсивной реакции творческого воображения на факт, впечатление, переживание. Разумеется, в нем жила также и способность к умозрению — к анализу и синтезу воспринимаемого. Эта способность значительно усилилась на поздних жизненных этапах (в ней — одна из важных причин тяги композитора к иным темам, к иным жанрам). Но до конца тридцатых годов сильнее всего сказывалась чисто романтическая потребность в мгновенном эмоциональном отзвуке на происходящее. Отзвук рождался интуитивно, подчинялся власти настроения и момента, но в его быстроте был залог непосредственности, то есть наибольшей близости к «натуре». Если это был отзвук на личное, душевное, то в непосредственности полнее всего проявлялась жажда внутренней свободы. Если запечатлевалось внешнее, то непосредственность приносила особенную чуткость к конкретному, характерному, рождала неповторимо точный и меткий портретный контур.

Творчество такого типа находило для себя наиболее естественное русло в импровизации; импровизация на фортепиано была родной стихией Шумана.

Вспомним, что Шуман начинал свою музыкальную жизнь более всего как пианист. Любимый инструмент — и не столько на концертной эстраде, сколько дома, в тихие сумеречные часы, — был голосом его чувств и мыслей. Он много и бурно импровизировал, что и было на протяжении ряда лет первоначальной, исходной стадией его композиторского труда. В шестнадцать лет, влюбленный в одну из двиккауских барышень, Роберт записывает на странице дневника: «Я фантазировал весь день за роялем

и хорошо, ибо она жила в моих слезах и звуках»¹. Он способен так же точно увлекаться импровизацией и в годы профессиональной зрелости, хотя и вполне осознает опасность чисто интуитивного творчества. В своих «Правилах» он предостерегает молодых музыкантов от слишком большого увлечения импровизацией, призывает отдавать больше времени записи, чем фантазированию. Но здесь же признает, что музыкант, одаренный воображением, будет «часто, как зачарованный, сидеть за инструментом, пытаясь излить в гармониях свое внутреннее состояние», и замечает: «тем таинственнее будешь ты себя чувствовать вовлеченным как бы в магический круг, чем менее ясным будет для тебя в это время царство гармонии. Это самые счастливые часы юности»². Только ли юности? На склоне жизни в письме к жене, написанном из больницы в Энденихе (октябрь 1854 года), Шуман говорит: «Мне часто хочется, чтобы ты послушала мои импровизации на фортепиано; это мои счастливейшие часы»³.

Как видим, этот контакт Шумана с его любимым инструментом не перестал существовать и в те годы, когда по многим причинам сфера главных творческих интересов композитора переместилась и когда он научился сочинять, не прибегая к помощи инструмента.

Шуман замечает как-то, что в его сочинениях всегда «хотят себя одновременно высказать человек и музыкант»⁴. Несомненно, что слияние «человека и музыканта» было наиболее полным в его фортепианном творчестве. Теснейшая связь между идеями, композиционными замыслами, профессиональным трудом, с одной стороны, и личными, чисто человеческими стимулами творчества — с другой, уже одно это свойство шумановских фортепианных произведений было их исключительным преимуществом. И особенно — в годы расцвета шумановского романтизма.

Процесс создания фортепианных произведений,

именно благодаря указанному только что свойству, был, по-видимому, для Шумана наиболее органичным. В них он прямее и быстрее шел к цели, проявляя гениальную способность сразу схватывать и фиксировать самое существенное. В одном из своих афоризмов молодой Шуман говорит: «Первая концепция всегда самая естественная и лучшая. Разум ошибается — чувство никогда». Другие два афоризма, под общей рубрикой «Об изменениях в сочинении», гласят: «Часто могут быть два варианта одинакового достоинства... Первоначальный большею частью лучший»⁵. Эти утверждения легко оспорить, они верны, однако, по отношению к творческой природе Шумана. Исследователи, которым посчастливилось держать в руках его эскизные записные книжки⁶, указывают, что уже в самых первоначальных проектах все темы фортепианных сочинений приобретали свой окончательный облик. По наблюдению Гурлита, шумановский метод решительно отличается от бетховенского. У Бетховена могучая внушаемость соединяется с господствующей «силой оформления» (*Gestaltungskraft*); Шуман «уделяет основное внимание роду и качеству внезапно явившейся мысли», но не усовершенствованию ее⁷. «Отшлифовка,— замечает по этому поводу Вёрнер,— выражается в сравнительно незначительных изменениях. Шумановские музыкальные «находки» очень индивидуально связаны с жизненными переживаниями и коренятся в определенной душевной ситуации»⁸. Именно поэтому запечатленный в музыкальном образе момент оказывается незаменимым и «ценсправным». В этом смысле он всегда «лучший». В фортепианных сочинениях Шумана сохранилось больше всего этих «лучших» моментов, что сообщает им особенную одухотворенность и ярчайшую образность.

Гейне писал о комедии Брентано «Понсе де Леон»: «Нет ничего более разорванного, чем эта пьеса, как по мысли, так и по языку. Но все эти лоскутки жи-

вут и кружатся в пестром упоении. Точно видишь перед собой маскарад слов и мыслей. Все толпится здесь в сладчайшей сумятице, связанное воедино лишь общим безумием. Подобно арлекинам, по всей драме проносятся дикие каламбуры, колотя по сторонам своими гладкими дубинками. Иногда выступает серьезное слово, но заикается при этом, как дотторе ди Болонья. Вот вяло выползает какая-нибудь фраза, точно белый пьеро, со слишком широкими болтающимися рукавами и слишком большими пуговицами на балахоне. Вот прыгают коротконогие горбатые остроты вроде полишинелей. Слова любви, подобно игривым коломбинам, порхают вокруг с тоскою в сердце. И все это пляшет, и прыгает, и кружится, и кричит, заглушаемое звуками труб, в вакхической жажде разрушения»⁹.

Легко заметить, что Гейне нравится эта комедия, нравится ее атмосфера. Это чисто романтический калейдоскоп впечатлений, в котором волнуют характерность или экспрессивность каждого из впечатлений в отдельности и их калейдоскопическое «безумное» кружение — в целом. Здесь можно вспомнить многое у Гофмана и у самого Гейне и, конечно, у Шумана. Именно в своих фортепианных сочинениях, рождавшихся из импровизационных портретов-впечатлений, Шуман в наибольшей мере достигал образной характерности и романтически свободной смены настроений.

Для достижения этой цели требовалось многое. В музыке лирического плана необходима была новая степень экспрессивности выражения. Шуберт спокойно разливает лирику «вширь», Шуман концентрирует, сжимает свои лирические образы, вносит в них повышенную интенсивность, бурность, трепетность. Асафьев писал: «Шуман всегда в порыве, в беспокойстве, в смятении», его лирика «насыщена противленчеством, нервным и порывистым, а иногда, можно сказать, неистовым, — при всей мягкости и жен-

ственности многих страниц ее»; «...Шуман велик в лирике субъективных настроений, в сжатых, стиснутых записях, своего рода экспрессионистских заметках и очерках-реакциях на давление окружающей жизни»; его лирические песни — это, по словам Асафьева, «лирика «кратких мгновений»¹⁰. То же, еще с большим правом, можно сказать о шумановских лирических миниатюрах для фортепиано.

В музыке характеристического плана требовалась новая, неведомая еще образная конкретность, меткость изобразительного штриха. Нужна была более отточенная индивидуализация образа.

Наконец, исходя из новой творческой задачи, требовался совсем иной, не традиционный подход к отбору музыкального материала. Материалом должна была стать только образно насыщенная музыкальная тема, ее вариант (со своим образным акцентом) или ее существенное развитие. Материал «нейтральный» — вступительный, «дополнительный», переходный и т. п. — либо вовсе оказывался лишним, либо сводился к предельному минимуму. Отсюда вытекали некоторые новые задачи в композиции, специфические трудности, которые композитор смелее всего побеждал в своем фортепианном творчестве.

Гейне в приведенном отрывке как бы мимоходом замечает, что пестрые образы комедии Брентано связаны между собою «лишь общим безумием». Задержимся на этом замечании. Романтическим «безумием» отмечено все творчество Гофмана. Смещение фантастического и реального, шутовского и лирического, масок и жизни, злейшего сарказма и восторженных исповедей души — таково причудливое «единство» почти всех его сюжетов. В «Коте Мурре» экстравагантно все, начиная от формы произведения (две случайно перемешавшиеся рукописи) до манеры поведения главного героя — чудака и «безумца» Крейсера. Художественная условность романтического «безумия», его полемическая заостренность не

только во времена Гофмана, но, увы, и много позднее оставалась непонятой. Плоское сознание не хочет знать условностей искусства, а если в произведении есть еще и открытый сарказм, полемические стрелы, направленные именно против умственной посредственности, ординарности,— эта последняя мстит за себя отрицанием.

Вот как Гофман описывает в «Коте Мурре» один из эпизодов свидения Юлии: «Громко вскрикнув от испуга, я проснулась, накинула пенюар, подбежала к окну и распахнула его,— в комнате была жарко и душно. Вдали я заметила человека, он смотрел в подзорную трубу на окна дворца, но потом побежал по аллее, двигаясь каким-то удивительным образом, я бы сказала, шутовскими прыжками; он выделял всякие антраша и танцевальные па, воздевал руки к небу и при этом, как мне послышалось, громко пел. Я узнала Крейсlera и хотя искренне посмеялась над его поведением, он все же представился мне добрым духом, защитником от принца. Мне казалось, что только теперь прояснилась для меня до конца душа Крейсlera и только теперь я поняла, что под его едким юмором, которым он разит столь многих людей, скрывается верное и прекрасное сердце»¹¹.

Здесь, как и в некоторых других эпизодах романа, Гофман позволяет себе чуть приоткрыть душу Крейсlera, показать психологическую сущность его «безумия». «Едкий юмор», кажущаяся алогичность, порою экстравагантность были прежде всего демонстрацией независимости от всякой сковывающей упорядоченности. А конкретно — в немецкой действительности эпохи Гофмана — протестом против бездушной рутины, мертвящей «нормы», в конечном счете, — протестом против духовного убожества.

За кажущимся «безумием» скрывалась новая логика, логика «верного, прекрасного сердца», то есть цельной, глубоко чувствующей природы, свободной от предрассудков, одаренной живым воображением, ост-

рой впечатлительностью. Эта логика подчинялась новой жизненной задаче, важной, насущно необходимой для поколений начала века: увидеть жизнь не предвзято, со всей остротой ее реальных чувственных впечатлений и со всей капризностью, причудливостью ее реального процесса.

«Безумие» как форма проявления «единства» — это, конечно, типичный для Гейне парадокс. Но в нем можно обнаружить и ценное обобщение. Калейдоскопичность романтического показа жизни не отвергала единства, не подменяла логику произволом, но заключала в себе новые, закономерные способы объединения многих частных в стройное целое. Ощутить и передать жизнь как целостный поток, в котором все соединено невидимыми нитями и окрашено единством восприятия, — такова была одна из важнейших новых задач романтического искусства. Шуман блестяще решал эту задачу в своих фортепианных «фантазиях». Решал, идя по пути смелого обновления музыкальных форм.

Уже приводились воспоминания Тепкена о том, как в шумановских импровизациях из одной темы рождались все другие. Сам Шуман, работая над фортепианной «Арабеской» ор. 18, заметил, что все тематические элементы произведения «свособразно сплетаются один с другим»¹². Эти наблюдения касаются едва ли не важнейшей черты шумановской композиционной техники: его постоянного стремления группировать миниатюры в циклы и связывать все эпизоды цикла при помощи различных сквозных нитей.

Важно отметить, что эта техника возникла и развивалась совершенно естественно, органично. Она возникла из самой природы шумановского искусства, как необходимая форма выражения его личного мироощущения, его личной потребности художественного высказывания. Именно поэтому она была наиболее индивидуальной, целеустремленной и явилась

одним из важнейших элементов шумановского новаторства.

Отмеченные тенденции лучше всего объясняют особенности музыкальных форм в фортепианных произведениях Шумана. Склонность композитора к обрзной характерности, к обилию и частой смене музыкальных тем влекла его к сюите. При этом его столь же органическая потребность скреплять разное общим побуждала постоянно обращаться к другим композиционным принципам, легко объединяющимся с сюитой. Таковы прежде всего принципы рондо и вариаций. Первый, сохраняя сюитную разнохарактерность, дополняет ее единством регулярно повторяющейся темы-рефрена. Второй, вариационный принцип действует глубже, так как при известных условиях может одновременно создавать впечатление различия и единства.

Многообразные сочетания принципов сюиты, рондо и вариаций открыли для Шумана огромные художественные возможности. Культивируя эти сочетания, он выработал оригинальную музыкальную форму, которую мы назовем здесь сюитой сквозного строения*. Эта форма, имеющая ряд общеромантических признаков, естественно соприкасается с композиционными приемами многих современников Шумана. И все же «Бабочки», «Карнавал», «Крейслериана» и другие шумановские сюитные циклы остаются очень специфичными. Их отличает особенная гибкость композиционной техники, позволяющая композитору с необычайной свободой варьировать и развивать мысли, открывая всякий раз для музыкального «процесса» новое, неожиданно свежее русло.

* Определение этой формы как «сюитно-вариационной», данное в моем очерке «Шуман»¹³, представляется мне сейчас недостаточно емким. Более удачно определение А. Лахути — «циклы-сюиты единого строения»¹⁴, к которому я приближаюсь в настоящей работе.

С рассмотрения вариаций и сквозных сюитных циклов, как наиболее характерных для Шумана, мы и начнем обзор его фортепианных произведений.

Вариации и сюиты «сквозного» строения

Первое законченное произведение Шумана, увидевшее свет, — «Тема на имя Абега», вариации для фортепиано (op. 1, 1830). В теме уже отразилась склонность молодого автора к загадочным шифрам: буквенные обозначения звуков образуют здесь фамилию гейдельбергской знакомой Шумана Меты Абега:



Музыку этого опуса еще нельзя назвать вполне индивидуальной. И тема, написанная в характере немецкого вальса, и большая часть вариаций содержат немало общих мест. Варьирование чаще всего не выходит за пределы изящной, но пустоватой фортепианной орнаментики в духе традиционных «блестящих» вариаций того времени. И вместе с тем, в отдельных эпизодах уже ярко проглядывает стиль Шумана. Такова прежде всего вся вторая вариация с ее типично шумановским напряженно беспокойным рисунком, неустойчивой гармонической основой, своеобразной фактурой; такова отчасти и финальная вариация, где, по верному замечанию Г. Аберта, Шуман проявляет себя уже как поэт-сказочник.

Цикл «Бабочки» («Papillons» op. 2, 1831) в значительной своей части был создан до op. 1, в числе многих набросков гейдельбергского года. Сюжетной основой цикла послужила заключительная глава из романа Жан Поля «Мальчишеские годы» («Flegel-

jahre»). Шуман писал об этом Л. Рельштабу: «Обращаясь к Вам не столько как к редактору «Iris», но более всего как к поэту и духовному родичу Жан Поля, позволю себе сопроводить «Бабочки» несколькими словами, касающимися их происхождения... Вы помните последнюю сцену в «Мальчишеских годах» — танец масок — Вальт — Вульт — ряженые — Вина — пляска Вульта — обмен масками — признания — гнев — разоблачение — поспешное удаление — заключительный сон и затем уходящий брат. Часто переворачивал я последнюю страницу, ибо конец казался мне новым началом. Почти бессознательно сел за фортепиано, и так появлялись «Бабочки» одна за другой»¹⁵. О сюжетной связи «Бабочек» с романом Жан Поля «Мальчишеские годы» Шуман с такой же определенностью высказывается и в других письмах*.

В этом романе так много шумановского, что нельзя не коснуться хотя бы в нескольких словах его образов и сюжета. Герои романа — братья-близнецы Вальт и Вульт — это, конечно, двойники самого Шумана, недаром он почти скопировал их портреты в образах Евсебиа и Флорестана. Вальт, при внутренней страстности, стыдлив и застенчив. Он поэт по призванию и вместе с тем юрист-нотариус по своей

* Кроме ряда высказываний в письмах, содержащих не только общее указание на сюжетный источник «Бабочек», но и программу некоторых номеров (например, изображение «исполинского сапога» в № 3), сохранился подробный комментарий друга Шумана Ю. Кнорра. Этот комментарий, подсказанный самим автором «Бабочек», обнародован в книге Ю. Кнорра «Путеводитель в области учебной фортепианной литературы» («Führer auf dem Felde Klavierunterrichts-Literatur». Leipzig. C. F. Kahnt). Здесь же Кнорр дает убедительную трактовку названия цикла: это поэтические миниатюры, «извлеченные из богатейшей сокровищницы музыкальных мыслей и сопоставленные так, что скорее всего можно представить себе пестрое мелькание бабочек на костюмированном балу. Чтобы сделать картину более законченной, присочинен последний номер»¹⁶.

вынужденной скучной профессии (конфликт, так живо напоминавший Шуману его годы колебаний между искусством и юриспруденцией). Вульт, подобно Флорестану, нетерпелив, резок, проничен. Четырнадцать лет он бежит из родительского дома, избрав путь странствующего артиста-музыканта и добившись в конце концов настоящей артистической славы (аналогия с шумановским бунтом против долго довлевшей над ним догмы «благоразумия»).

Городишко Гаслау, где живут братья, — типичное болото немецкого провинциального бюргерства. Букет типов и нравов городка олицетворен в образах жадных претендентов на наследство богача Ван дер Кабеля и нарисован с беспощадной сатиричностью. Артистически богатая внутренняя жизнь Вальта и Вульта дана как яркий контраст духовному убожеству окружающей среды.

Вальт восторженно любит Вину. С ней связано одно неизгладимое воспоминание детства. Он лежит в тяжелой оспе, почти слепой. В комнату входит девочка с матерью, она не смеет прикоснуться к нему и отдает ему свои фиалки. Он мучительно хочет дотронуться хотя бы до кончика ее пальца и в бреду прижимает к губам прохладные лепестки... Потом, ряд лет спустя, он видит ее, красивую и знатную, на одном концерте. Ночью он подходит к ее дому. Все огни погашены. Так тихо, что слышно тиканье стальных часов. Свет луны блестит в стеклах ее окон. Ему хотелось бы стать «звуком, который проникает в ее сердце, ее сном... и затем исчезнуть, когда она проснется!»

Вальт знает, что сердце Вины уже открыто для него. Но он не догадывается, что и Вульт страстно любит ту же девушку. Вульт в таком же неведении. Более того: ошибочные наблюдения внушают ему мысль, что брат расположен к подруге Вины — Рафаэле. Развязка сердечной драмы происходит во время костюмированного бала, описание которого и



Р. Шуман — «Бабочки» ор. 2. Титульный лист
первого издания

послужило сюжетной канвой для шумановских «Бабочек».

Бальный зал ошеломляет Вальта морем света, красок и звуков. Как загипнотизированный бродит он среди снующих масок. Здесь все смешалось в странной, причудливой пестроте: рыцари и дикари, богини и разбойники, монахини и ростовщики, жрецы, тирольцы, солдаты. Вот странный, чудовищной величины парик с папильотками. Вот исполинский сапог, который сам себя надевает и носит. Вот строго глядящий на него старомодный классный наставник с указкой... В простой монахине Вальт внезапно узнаёт Вину. Он танцует с ней и с восторженным увлечением говорит о том, что этот танец — высшая гармония любящих душ, что уже как будто нет вокруг толпы и они одиноко, как небесные тела, кружатся в мировом пространстве...

Вульт в маске Надежды ревниво следит за танцующей парой. Он начинает догадываться об истине, но душа его протестует и цепляется за последнюю соломинку надежды. Он должен услышать свой приговор из уст самой Вины. Вульт отзывает брата в боковую комнату и просит его обменяться масками. И вот нежная рука Вины в его руке. Во время вальса, когда музыка подымает его страсть, словно могучие волны из самых глубин моря, он слышит слова сдержанного признания, обращенные к Вальту.

Теперь участь его решена. Вульт быстро покидает зал. Дома он укладывает вещи и пишет брату прощальное письмо. На рассвете Вальт будит брата и рассказывает ему фантастический сон о своей любви. «Что ты скажешь на это?» — спрашивает он Вальта. «Ты это сейчас услышишь», — отвечает Вульт. Он берет свою флейту и, наигрывая, выходит из комнаты. И Вальт слышит с улицы удаляющиеся звуки флейты, не зная еще, что вместе с этими звуками навсегда уходит любимый брат.

В произведении Шумана не следует искать точ-



Р. Шуман — «Бабочки» оп. 2. Эскиз № 11
Автограф. Дом-музей Шумана

ного отражения этого сюжета. В музыке дана лишь его «внутренняя тема» — тема причудливых контрастов жизни в восприятии тонкой артистической души. Композитор как бы говорит: «в жизни все странным образом смешано — самое возвышенное и самое низкое, тонкое и примитивное, серьезное и смешное, действительное и мнимое, скрытое под маской». И душа испытывает свой сложный «контрапункт» чувств. Жизнь манит, интригует, дразнит повсюду рассеянной красотой и надеждой. Она раиит своими обманам и пошлостью. Рядом с восторженной верой она рождает горькую иронию и скепсис. Душа колеблется: спасти красоту в уединении, отгородиться, унести подобно Вальту и Вине далеко ввысь или отстаивать красоту в борьбе, обрушившись со всей силой сарказма на пошлость и ничтожество? В «Бабочках» более ощущается первое, в «Карнавале», с его воинственным маршем давидсбюндлеров, скорее — второе. Но это только разные варианты одного идейного комплекса, смысл которого в непримиримом антагонизме подлинно человеческого и ничтожного и особенность художественного выражения которого в непосредственности, непредвзятости, антисхематичности. Не отсюда ли столь излюбленный Шуманом жанр карнавальнoй сюиты, с ее сочетанием картинности и лирики, с ее прихотливо-свободной логикой развития?

«Бабочки» — первая типично шумановская сюита «сквозного» строения. Композиция основана на чередовании внешнего — сценок маскарада и внутреннего — образов «ангельской любви Вины, поэтической природы Вальта и резко сверкающей души Вульта»¹⁷. Музыкальное единство цикла достигается возвращением некоторых тем, но еще в большей мере скрытыми интонационными связями отдельных пьес (цементирующим элементом служит, в частности, мелодический оборот, данный в интродукции; см. об этом в разделе «О вариационности» на стр. 399—400).

№ 1 — романтически-мечтательный вальс «любовного упоения», одна из главных музыкальных тем цикла, которая открывает и завершает его. Шуман впоследствии возвращается к этой теме в пьесе «Флорестан» из «Карнавала», подчеркнув тем самым ее портретный смысл: это образ его любимого героя-двойника, и в душе этого героя — грань самых светлых, романтически-возвышенных чувств. В средних тактах — на мгновение набегают тень странных тональных отклонений — тонкая, чисто шумановская находка, благодаря которой «свет» основной темы получает еще бóльшую яркость и теплоту.

Следующие пять номеров — беглые зарисовки маскарада.

№ 2 — общее впечатление от блестящего зала, от пестрого мерцающего пламени свечей, от праздничной суеты. № 3 — маска «исполинского сапога». Этот номер не только изобразителен, но и явно сатиричен: туповатый юмор подчеркнут музыкой в духе старомодного немецкого вальса. Интересен маленький канон в третьем (репризном) разделе, по мнению Кнорра, — столкновение танцующих масок. № 4 — Арлекин, дразнящий всех колкими шутками; особенно характерна середина этого номера с ее капризными ритмическими акцентами и «дразнящими» острыми диссонансами. № 5 — полонез.

В № 6 — два плана: порывистая лирическая тема чередуется с темами простоватых лендлеров, как бы доносящихся издалека. № 7 — две крошечные жемчужины шумановской лирики. Первая — обаятельно-наивная и задушевная песня, вторая — нежный танец. Обе темы красиво приглушены, чуть призрачны, как мелькнувший среди грубо реальной суеты бала туманный образ женской души. № 8 — еще один немецкий вальс, очень близкий к образцам Шуберта*.

* По воспоминаниям Тепкена, Шуман, играя эту пьесу друзьям, выдавал ее за вальс Шуберта и бурно радовался, когда мистификация удавалась¹⁸.

№ 9 — снова двухплановый: начало — вихрь страстной тоски и любовного нетерпения, продолжение — набегающие волнами звуки маскарадной суеты. № 10 — непосредственное развитие предыдущего: шум приближается, грубовато-бойкий лендлер, доносившийся издали (№ 6), звучит теперь под самым ухом. Далее следует нечто вроде «приглашения к танцу»; это медленный вальс, в котором сквозь светскую холодноватую учтивость просвечивает иногда тончайшая задушевность; удивительной и совершенно оригинально лирической красотой отличаются средние такты этого вальсового раздела:



№ 11 — второй полонез, кульминация внешнего блеска бала; по сравнению с № 5 — более нарядный и широко развернутый. В финальном номере цикла идея «контрапункта» жизни дана с особой наглядностью. Самое примитивное соединено с самым возвышенным: тема романтического вальса любви-красоты звучит вместе с глупо-смешным «Гроссфатером»:



«Гросфатер» — упрямо постоянен, образ романтического вальса постепенно расплывается и тает. На башенных часах бьет шесть. Шум бала стихает и, наконец, исчезает вовсе. Этот заключительный картинный эпизод имел, по-видимому, для композитора двойный смысл: он завершал описание бала и в то же время выражал глубоко значительную последнюю сцену романа: уходящий брат, слабеющие и постепенно исчезающие звуки флейты*.

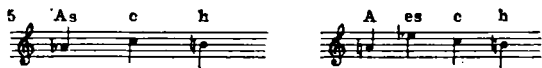
В «Карнавале» (ор. 9, 1835), самом популярном из фортепианных произведений Шумана, выражены многие наиболее типичные и сильные стороны его творчества. Это чисто шумановская сюита, где отдельные относительно самостоятельные миниатюрные пьесы сцепляются подобно звеньям единой цепи. Особенно остро выражен здесь шумановский дар образной характеристики. В «Карнавале» почти нет промежуточной, нейтральной музыки, все до предела насыщено конкретным образным содержанием. Уже говорилось о тех опасениях, которые испытывал в связи с этим композитор. Для концертной публики тридцатых годов смена тематического материала в «Карнавале» действительно была слишком частой и требовала непривычной сосредоточенности слухового сознания. Но в дальнейшем именно исключительная яркость, характерность всех образов сюиты, так же

* В письме к редактору венского музыкального журнала И. Кастелли Шуман, говоря о своих «Бабочках», обращает особое внимание на последние слова романа Жан Поля: «Еще с улицы доносились...», то есть на описание слабеющих звуков флейты, к которым прислушивался Вальт¹⁹.

как и увлекательность всего течения музыки, привлекли к этому произведению симпатии широкого слушателя.

Содержание «Карнавала» многогранно. Это, прежде всего, серия зарисовок «с натуры» — сценки, портреты, мелькающие впечатления. Как и в других аналогичных циклах, композитор хочет передать прихотливую пестроту жизни. Эта пестрота и скрытые в ней «кричащие диссонансы, составляющие жизнь» (слова, сказанные Шуманом именно в связи с «Карнавалом»²⁰), волнуют художника, обостряют в его душе жажду красоты и подлинной человечности, рождают тоску и романтический порыв. Таков источник задушевной лиричности и порывистости «Карнавала». Пафос произведения не в показе конфликта и столкновения противоположных сил, но в общей эмоциональной кипучести, взволнованности, бурном чувстве жизни. Именно этот усиливающийся к концу сюиты подъем чувств и выражает победу вольного духа бундлеров над тупым филистерством.

«Карнавал» имеет подзаголовок — «Маленькие сцены, написанные на четыре ноты». Происхождение этой краткой музыкальной темы, вернее интонационного ядра всего цикла, своеобразно: буквенное обозначение данных звуков составляет название чешского городка Аш (Asch), где жила увлекавшая Шумана Эрнестина фон Фриккен; кроме того, названия трех звуков той же темы — (E)s CH — представляют собой первые буквы фамилии композитора²¹. Тема «Карнавала» появляется, главным образом, в следующих двух вариантах:



Несмотря на немусикальное происхождение этой темы, выбор ее в музыкальном отношении был очень

удачным. Острые характерные интервалы увеличенной секунды, уменьшенной квинты и уменьшенной кварты, заключенные в различных вариантах темы, таили богатые выразительные возможности *. Даже взятые в «сыром» виде, эти элементы способны производить яркое впечатление, и именно поэтому Шуман рискнул построить только на одних этих интонациях самостоятельный номер «Карнавала» — «Сфинксы» **.

«Карнавал» написан в циклической форме, где гибко сочетаются принципы сюиты и темы с вариациями. Сюитность выражается в контрастном чередовании относительно самостоятельных и разнохарактерных пьес; вариационность — в том, что все пьесы объединены тематическим родством, то есть так или иначе связаны с интонациями приведенной темы. При этом вариационным принципом Шуман пользуется в «Карнавале» своеобразно, новаторски: тема не является у него законченной музыкальной мыслью, а скорее мелодическим зерном, «эмбрионом» мысли. Поэтому в отдельных пьесах-вариациях композитор не связывает себя определенными заранее установленными рамками; он всякий раз создает совершенно новый музыкальный образ, только некоторыми мелодическими элементами или часто едва уловимыми «касаниями» родственными другим пьесам цикла.

Так новая творческая задача вызвала к жизни оригинальные композиционные приемы. Они давали

* В письме к Генриетте Фойгт от 13 сентября 1834 года Шуман пишет по поводу темы «Карнавала»: «Игра случая всегда бывает своеобразной и располагающей»; далее, приведя тему (в варианте *a es c h*, гармонизованную доминантовым нонаккордом в *b-moll*), композитор замечает: «это звучит скорбно» ²².

** Об исполнении «Сфинксов» А. Рубинштейном В. Стасов отзывался: «Словно могучей львиной лапой Рубинштейн давал этим одиннадцати нотам такое громовое, могучее, колоритное значение, какого никто на свете, наверное, не мог бы тут впереди ожидать» ²³.

композитору возможность с одинаковой полнотой передать характеристичность отдельных образов и их внутреннюю связь в живом потоке впечатлений.

Цикл открывается Преамбулой, рисующей общую картину карнавала. Вступительная тема (*Quasi maestoso*) сразу же без предисловий и подходов дает наивысшую ноту праздничного ликования. Это один из лучших образцов типично шумановской патетической праздничности. Эпизод с суетливым движением — «набегающими» голосами и сталкивающимися ритмами (*Più mosso*) — создает ощущение веселой карнавальской толчеи. Его непосредственным продолжением является музыка быстрого и увлекательного вальса. Средний эпизод (*Animato*) — первая вспышка задушевной лирики. Кода — головокружительный вихрь общего праздничного танца.

Одна часть пьес «Карнавала» — это характеристические зарисовки масок и сенок. Здесь прежде всего традиционные маски итальянской комедии *dell'arte*: ленивый, мешковатый Пьеро, гибкий, остроумный Арлекин, Коломбина, танцующая в паре с болтливым стариком Панталоне. Рядом с ними бальная «Кокетка», таинственные маски «Танцующих букв». В «беглых музыкальных очертаниях» изображены те, кто особенно волновал тогда воображение композитора: головокружительный виртуоз Паганини и нежный Шопен. Пьесы «Благородный вальс», «Немецкий вальс» и «Прогулка» («рука об руку с дамой, как это обычно делается на немецких балах») дополняют общую картину карнавала, данную в Преамбуле. И тут же выхваченные из суеты две интимные сценки: «Reconnaissance» — узнавание маски и «Aveu» — любовное признание²⁴.

Выразительная сила и оригинальность этих пьес — в острохарактеристических находках, в лаконизме и меткости изображения. По поводу названий этих пьес Шуман заметил как-то: «Заглавия я приписал впоследствии. Разве музыка сама по себе не до-

статочна, не красноречива?»²⁵ Композитор мог не придавать решающего значения заглавиям не потому, что они условны и носят внешний характер, но главным образом потому, что его музыкальные образы и сами по себе обладают большой конкретностью.

Для портрета Пьеро избрано «ленивое», блуждающее, странно рассеянное движение в начальной части темы и туповато-упрямые повторы в ответном мотиве:



В теме Арлекина характерны быстрые, причудливые по интонациям, по ритмике и по захвату разных регистров «прыжки» в начале каждого двутакта:



Создается образ очень определенный и вместе с тем очень многозначный: здесь и блеск наряда, и блеск шуток, и капризная острота движений, и капризной, хлесткое острословие.

В пьесе «Кокетка» — почти такая же, как в «Арлекине», игривая «ломкость» движений, но смягченная иногда галантными окончаниями фраз:



«Панталон и Коломбина» — маленькое скерцо с непрекращающимся остро акцентированным движением в духе токкаты — изумительно передает общую веселую толчею и болтовню танцующей пары.

Паганини изображен музыкой, имитирующей его знаменитые «дьявольские пиццикато». Здесь все подчеркивает ошеломляющую виртуозность и демонический темперамент артиста: трудные скачки осложнены головоломной «игрой» ритмических акцентов (несовпадение акцентируемых звуков правой и левой рук), стремительное движение становится к концу все более дерзким и причудливым. Портрет Шопена — нежная мелодия на фоне прозрачных «поющих» арпеджий в левой руке — это как бы «сгусток» его лирического фортепианного стиля и прежде всего стиля шопеновских ноктюрнов. Сопоставление образов Паганини и Шопена очень напоминает излюбленный Шуманом контраст Флорестана и Евсебиа.

Важная связующая нить «Карнавала» — лирика. В сущности, лирика рассеяна здесь почти всюду, она и составляет для автора то волнующее, часто скрытое и смутно предчувствуемое, чем манит к себе атмосфера карнавала. Лирика вспыхивает уже в Прембуле, она развивается в бальных вальсах, в трогательной сцене признания, в пьесе «Шопен». Но полнее всего она выражена в портретах главного двуликого героя произведения — Флорестана и Евсебиа и в двух женских портретах — Киарины и Эстреллы.

Характеристика Флорестана — выражение страстности и капризной изменчивости его чувств: бурная тема *passionato* сопоставляется с мечтательным *adagio*, заимствованным из главной лирической темы «Бабочек».

В портрете Флорестана преобладают энергичные, ритмически подчеркнутые движения. В пьесе «Евсебий», наоборот, элемент ритмической организованности почти отсутствует, на первом плане — мелодиче-

ская плавность, текучесть, выражающие томную и скрыто напряженную ласковость Евсебиа. В то же время в характерном сочетании мягкости и скрытой напряженности уже намечаются элементы «тристановской» лирики, которые сформируются впоследствии у Вагнера и Листа.

Два романтических вальса — «Киарина» и «Эстрелла» * очень различны и ярко портретны. В первом больше всего задушевности, сердечного обаяния, во втором — больше внешней увлекательности, пылкости, чувственной красоты, в первом как бы вибрирует евсебиевская, во втором — флорестановская струна авторской души.

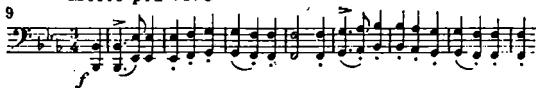
Завершающая массовая сцена — «Марш давидсбюндлеров против филистимлян» — аналогична Премамбуле и вместе с ней образует прочные рамки всего цикла. Финал заостряет публицистическую идею «Карнавала»: в шуточной форме здесь рисуется боевой натиск давидсбюндлеров против тупиц филистеров. Своеобразное сочетание гражданского пафоса, тонкой иронии и лиричности сближает эту пьесу с некоторыми стихами Гейне; слушая финальные страницы «Карнавала», хочется вспомнить строки из гейневской «Доктрины»:

Сильнее стучи и тревогой
Ты спящих от сна пробуди!
Вот смысл глубочайший искусства!..
А сам маршируй впереди! ²⁸

Давидсбюндлеры представлены в финале темой марша (родственной по духу героически торжественному началу Премамбулы), а также другими темами, уже прозвучавшими во вступительной части. Музыка филистеров — старомодный «Гросфатер», изложенный с нарочитой, гротескной топорностью:

* Маски Клары Вик и Эрнестины фон Фриккен.

Molto più vivo



В финале не следует искать строго проведенной сюжетной линии. Здесь, как и во всем цикле, сохраняется и даже усиливается общий характер карнавальнoй суеты и калейдоскопичности. И все же музыка ясно говорит о победе «бюндлеров»: темы, выражающие сердечную порывистость, кипучее чувство жизни, становятся господствующими, свободно и бурно утверждают себя на последних страницах финала и особенно в стремительной коде.

При кажущейся импровизационности «Карнавал» представляет собой в высшей степени стройную композицию, организованную и в целом и в деталях. О характерных для Шумана композиционных приемах будет сказано ниже. Здесь отметим лишь, что при окончательном оформлении цикла композитор проявил, видимо, большую заботу о «мере» и «времени». Только этой заботой требовательного мастера можно объяснить исключение из цикла нескольких чудесных вариаций на основную тему. Исключенные вариации Шуман обнародовал впоследствии в виде отдельных пьес, которые вошли в сборник «Листки из альбома» op. 124 (Вальс — № 4, Романс — № 11, «Эльф» — № 17).

В ближайшем родстве с «Бабочками» и «Карнавалом» находится цикл «Давидсбюндлеры», восемнадцать характерных пьес (op. 6, 1837). Здесь та же пестрая смена образов и чувств в атмосфере праздничности и с некоей скрытой сюжетно-психологической линией. На это указывают, между прочим, первоначальное название цикла «Танцы давидсбюндлеров» и авторские надписи к отдельным номерам, снятые автором во второй редакции. Шуман отмечал, вместе с тем, некоторые особенности нового цикла.



Роберт Шуман в 29 лет
Известная литография Йозефа Крихубера (Вена, 1839)

По его словам, «Танцы» относятся к «Карнавалу», «как лица к маскам»²⁷. И действительно, в «Давидсбюндлерах» не остается почти ничего внешнего, все сосредоточено на живых ощущениях Флорестана и Евсебиа — единственных действующих лиц цикла (в первой редакции каждая из пьес была помечена инициалами «F.» или «E.», а №№ 1, 13, 15, 16 имели двойное обозначение «F. und E.»).

В «Давидсбюндлерах» запечатлелись настроения радости и надежды, которыми окрашен был для Шумана конец лета 1837 года. «В «Танцах» — много свадебных настроений, — писал он Кларе Вик. — Они возникли в самом прекрасном волнении, какое я только могу припомнить»²⁸.

В композиционном отношении «Давидсбюндлеры» ближе всего к сюите. Отдельные пьесы вполне закончены (за исключением шестнадцатой, переходящей в семнадцатую) и тематически самостоятельны. Но вместе с тем через всю сюиту протянута более или менее ощутимая нить тематического родства, и это сближает цикл с шумановскими свободными вариациями*.

Характерные настроения Флорестана и Евсебиа нигде не представлены с такой полнотой, как в цикле «Давидсбюндлеры». Особенно разнообразна группа пьес Флорестана, где обрисовываются следующие типичные образы и настроения.

I. Увлекательный бравурный танец с изящной и немного капризной «игрой», как в № 1, или с задорным мальчишеским воодушевлением, как в № 3; характерна авторская ремарка к первой редакции этой пьесы: «Etwas hahnbüchen», что в приблизительном переводе означает: «несколько задорно», «петушась».

* Варьируются интонации из темы Клары Вик (Мазурка ор. 6 № 5), изложенной в качестве motto в начале первой пьесы. Об интонационных связях этого цикла см. ниже, на стр. 398—399.

II. Область шутки, юмора, острология. Сюда относится № 12, немного напоминающий «Арлекина» из «Карнавала», а также наивно-веселое, простодушное скерцо № 16.

III. Романтическое тоскливо-страстное желание, нетерпение, бурная тревожность. Ими полны пьесы № 4 (с ремаркой «Ungeduldig» — «нетерпеливо»), № 6 (ремарка «und in sich hinein» — «и углубившись в себя») и задуманный в духе драматической баллады № 10. Вместе с тоской здесь всюду бурлит юношеская энергия; господствуют шумановские напористые остигатные ритмы, и все изложение отличается особой разгоряченностью.

IV. Прямое развитие предшествующего — настроения, выраженные самим автором в ремарке к № 13: «Wild und lustig» — «неукротимо (дико) и весело». Это и молодое веселье, и наступательный боевой порыв бюндлеров, родственный финальному маршу из «Карнавала». Сюда относятся крайние (флорестановские) разделы в № 15 и особенно маршевый № 8 с ремаркой «Frisch» — «бодро» или «свежо». Характерный психологический штрих заключен в сопоставлении №№ 8 и 9: после чистосердечного веселья — вдруг вспышка грустного беспокойства и скепсиса. Первой редакции пьесы № 9 предпослана надпись: «На этом Флорестан остановился, и болезненная улыбка скривила его губы»; блуждающий, как бы растерянно ищущий гармонический план этой пьесы с удивительной тонкостью передает задуманный образ.

Пьесы Евсебиа составляют более тесный и однородный круг настроений, но и здесь легко заметить свои, вполне определенные эмоциональные оттенки и жанры. Пьеса № 2 — образец задушевной, нежно взволнованной лирики Евсебиа; в ней много движения, романтической страстности, но гораздо более мягкой, чем в пьесах Флорестана. Совсем в другом роде — лирически напряженная пьеса № 7;

это самоуглубленное размышление, выраженное в своеобразной форме инструментального речитатива. «Mit äußerst starker Empfindung» — «В высшей степени выразительно» — так обозначает характер этой пьесы автор, подчеркивая этим действительно очень большую, выразительную «нагрузку» каждой ее интонации и каждого гармонического оборота. И по настроению и по жанру она более всего родственна № 4 из «Крейслерианы».

Противоположный полюс настроений Евсебия — пьесы №№ 14 и 17, светлые, мажорные элегии. Особенно обаятельна вторая из них, обычно воспринимаемая как картинка идиллически прекрасной природы.

Характерная разновидность тех же элегически светлых настроений — пьесы №№ 5 и 11. «Простая песня» — так можно было бы назвать этот род шумановских пьес, где с особой чистотой выступает душевно цельная, «идеальная» сторона его лирики. Родные сестры этих пьес — № 7 из «Бабочек». «Одинокие цветы» из «Лесных сцен», эпизод «Minore I (e-moll)» из «Арабески».

К пьесам Евсебия относится и финальный эпизод цикла, где в изящном и как будто угасающем к концу танцевальном движении передана скрытая восторженность, внутреннее ликование. В авторской ремарке читаем: «Это уже совсем лишнее», — подумал Евсебий, но при этом блаженство светилось в его глазах». В последних тактах, как указывает сам автор, «бьет 12».

На пути, который вел к энергичной музыке «Симфонических этюдов», существенной вехой явился небольшой вариационный цикл «Экспромт на тему Клары Вик» (ор. 5, 1833). Облик темы и всего цикла определила не столько мелодия четырнадцатилетней Клары (из ее «Варьированного романса» ор. 3), сколько присочиненный Шуманом самостоятельный бас:



Этот новый мелодический голос, с его решительно «шагающим» движением и суровым колоритом, несомненно навеян некоторыми героическими темами классиков *. Его настойчивость подчеркивается тем, что с самого же начала и затем во многих вариациях он проводится в качестве неизменного *basso ostinato*.

В одном из писем Шуман называет свой «Экспромт» «eine Geschichte» («история»). И в нем слышатся, конечно, отзвуки тех занимательных романтических историй, которыми Шуман волновал воображение юной Клары. В цикле есть и сказочная таинственность (вариации I, II), и задумчивость (вариации VII, IX), но больше всего здесь дерзкой энергии, которая уже совсем по-шумановски, с неукротимой пылкостью проявляет себя в финальной вариации (X). В ней характерно настойчивое проведение излюбленных Шуманом пунктированных ритмов, которые он культивирует затем в финалах «Симфонических этюдов», «Крейслерианы», *d-moll'*ной симфонии, во второй части Фантазии.

Созданные почти одновременно с «Карнавалом», «Симфонические этюды» (op. 13, 1834) — одно из самых мужественных произведений Шумана. Здесь шумановская (флорестановская) страстность выступает

* Г. Аберт видит прообраз этой темы в Вариациях Бетховена op. 35. Можно указать на еще более родственную тему из первой части *d-moll'*ного квартета Гайдна (op. 76 № 2):



Это родство особенно заметно там, где тема «Экспромта» проходит в миноре.

главным образом как действенная энергия — то несколько мрачная с оттенком драматизма, то упорно настойчивая, то ликующая и героическая. Динамика активных ритмов, ритмов мощного «проталкивания» играет в «Симфонических этюдах» первенствующую роль. Мужественный драматизм и героика этого цикла относятся к той же сфере настроений и образов Шумана, что и вступление к его первой сонате, финал Фантазии, марш «бюндлеров» в «Карнавале» и многое другое. Здесь мы чувствуем наиболее тесную преемственную связь с линией гражданской лирики Баха и Бетховена и, вместе с тем, — соприкосновение с духом новой вольнолюбивой лирики эпохи «Молодой Германии» и Гейне.

«Симфонические этюды» написаны в форме темы с вариациями.

Мелодия темы заимствована композитором из вариаций для флейты музыката-любителя И. фон Фриккена (отца Эрнестины, жившего в богемском городке Аш) *. В трактовке Шумана эта мелодия приобрела характер траурного марша. Название цикла обусловлено, по-видимому, тем, что композитор хотел сред-

* В свою очередь, Фриккен заимствовал мелодию из концерта для флейты, автор которого остался неизвестным ²⁹. Интересно отметить родство этой темы с богемской народной песней, изданной в обработке для голоса и фортепиано Роберта Франца с немецким названием «Die Verlassene» — «Покинутая». Привожу начальный восьмитакт этой мелодии:

12 **Andantino**

Ach, ihr Wäl . der, dunk . le Wäl . der,
 Mi . le . ti . ner Wäl . der! Wa . rum grünt ihr
 wie im Som . mer lus . tig fort im Win . ter?

ствами фортепиано передать некоторые элементы оркестровой выразительности: в отдельных вариациях угадываются то «летучие» аккомпанирующие фигуры скрипок (третий этюд), то стаккато деревянных духовых инструментов (девятый этюд), то резкие «сигнальные» звучания медных (проведение главной темы в финальном этюде), то другие оркестровые эффекты*.

Симфоничность всего цикла сказывается и в наличии здесь постепенного, целеустремленного развития основного образа. Об этом последнем, так же как и о преобладающем характере этюдов, мы узнаём из высказывания автора. В письме к фон Фриккену он сообщает: «я написал за эти дни вариации на Вашу тему, которые хочу назвать «патетическими»; однако патетическое, если оно там в какой-нибудь мере заключено, я попытался преломить в различных красках»³¹. В другом письме к тому же адресату композитор пишет: «В моих вариациях я дошел уже до финала. Мне хочется постепенно развить из похоронного марша величавое победное шествие и, кроме того, внести в сочинение некоторый драматический интерес»³².

Замечания автора помогают объяснить то впечатление действительности, которое рождает музыка «Этюд». Один из важнейших источников этого впечат-

* Первоначально произведение было названо «*Etuden in Orchestercharakter von Florestan und Eusebius*» — «Этюды в оркестровом характере Флорестана и Евсебия». В первом прижизненном издании (1837) цикл получил ныне широко известное название «Симфонических этюдов». По-видимому, Шуман признавал некоторое романтическое своеволие такого названия, присвоенного произведению для фортепиано. В статье «Из записных книжек давидсбюндлеров» он пишет: «от тебя [Флорестана] в конце концов можно ожидать еще как-нибудь в виде сюрприза «Скрипичных этюдов» для фортепиано, сочинил же ты «симфонические»³⁰. Во втором издании (1852), видимо желая сгладить некоторые крайности своей юношеской фантазии, Шуман присвоил циклу более объективное название «Этюды в форме вариаций».

ления — упоминаемый композитором «драматический интерес» цикла. О том, что Шуман придавал большое значение драматургической цельности и выигрышности «Этюдov», свидетельствуют, между прочим, сделанные им в процессе работы над циклом купюры *. Не обнародованные композитором и изданные посмертно пять вариаций нисколько не уступают напечатанным; среди них есть настоящие шедевры шумановской фортепианной выразительности (например, вариации третья, четвертая, пятая). Но характерно, что все исключенные пьесы относятся к категории лирически-мягких, лишены ритмической активности и остроты. По-видимому, они создавали слишком частые разрядки, задерживали общий темп драматического развития, и Шуман пожертвовал ими, чтобы усилить целеустремленность и монолитность цикла.

В «Симфонических этюдах» Шуман близок к типу классических строгих вариаций. Это проявляется во многом: в структурной ясности и завершенности темы, в том, что форма темы (характерная для классических вариаций двухчастность) и ее общий гармонический план нигде, кроме финала, существенно не меняются, в решительном преобладании главной тональности. Но внутри этих традиционных рамок композитор допускает большую свободу и новизну. Наряду с главной темой в некоторых вариациях появляется и затем развивается новый тематический материал. Кроме того, отдельные вариации свободно видоизменяют рисунок темы, а в некоторых случаях сохраняют с ней лишь очень отдаленную ассоциативную связь.

Уже первый этюд вносит нечто новое: нарастаю-

* Уже в первом издании композитор исключил пять вариаций; во втором — сделал дополнительную купюру — третий и девятый этюды. Последние восстановлены после смерти композитора (1861) и с этого времени неизменно входят в издания цикла.

щую тревожность, мрачную решительность. Новая маршеобразная тема, вначале как будто вполне самостоятельная, звучит далее в виде контрапункта к основной мелодии.

Во втором этюде прорывается сильное, ничем не сдерживаемое чувство скорби. Широкая патетическая мелодия этого этюда воспринимается как новая и вместе с тем ощущается ее тесная связь с предшествующим: она является свободной вариацией на тему первого этюда и, кроме того, контрапунктом к главной теме, проводимой теперь в басу.

Третий этюд — контрастно-промежуточный: разрядка после предшествовавшего эмоционального напряжения. Легкие скрипичные фигуры в правой руке и плавная виолончельная мелодия — в левой оставляют лишь впечатление красивой взволнованности. Более активное чувство только на момент всплывает в краткой «середине» пьесы.

Четвертый этюд (канонический) возобновляет основную нить музыкального действия. Усиливается драматическая маршевость первого этюда. Главная тема звучит резко, с обнаженным подчеркиванием каждого звука, напоминая скрипичный прием *dé-taché*. Каноническое проведение того же рисунка в левой руке служит выражением общей напористой энергии движения.

Пятый этюд, не теряя ритмической импульсивности и как бы варьируя имитационные переключки четвертого, дает, однако, новую разрядку. Движение становится игриво-легким (автор обозначил это ремаркой *scherzando*), рисунок главной темы как бы растворяется.

Шестой этюд переводит на новую ступень выразительность четвертого. В основе — то же обнаженное и резко акцентированное проведение главной темы. Здесь оно усиливается предваряющими (синкопическими) акцентами, а также грандиозно раскинутой, причудливой фигурой в партии левой руки. Создается

эффект мощного и фантастически стихийного звукового потока.

Седьмой этюд завершает первый внутренний цикл вариаций. Сохраняя массивность и суровую энергию шестого, он привносит новый, героически светлый характер. Яркость контраста обусловлена более всего первым появлением мажора; новая тема этого этюда звучит ликующе, предвосхищая и по настроению и интонационно главную мысль финала. В средней части торжественно звучит преображенный мажорный вариант главной темы цикла. Но седьмой этюд — только «полуфинал», и его музыка еще сохраняет характер напряженного действия, упорного преодоления. Отсюда, между прочим, — жесткость, терпкость всей аккордики данного этюда.

Восьмой этюд свободен от инерции предшествующего, здесь развитие или «восхождение» как бы начинается сначала. В основе этого этюда — одна из типичных ритмических формул баховских и генделевских остинато, замечательная своей упорной, неуклонной силой поступательного движения. Энергия ритма дополняется напряженностью многоголосия, особенно во второй части этюда, где сплетение голосов образует цепь диссонансов.

Девятый этюд, аналогичный третьему, — еще одно промежуточное скерцо.

Десятый этюд — энергичная токката — представляет собой объединенную вариацию на предшествующие два этюда: в правой руке ритмически активизированное движение из девятого этюда, в левой, наоборот, — ритмически сглаженное движение из восьмого.

Одиннадцатый этюд — углубленно лирический. Тема превращена в плавно льющуюся мелодию в духе поктюрна. Выразительность этой редкой по красоте мелодии особенно усиливается во втором проведении, где она изложена в форме дуэта: второй голос то имитационно повторяет, то свободно развивает ри-

сунок первого, и это гибкое сплетение голосов создает впечатление особой мелодической интенсивности, певучести.

Наиболее лиричный одиннадцатый этюд непосредственно предшествует самому монументальному — заключительному. Этот контраст (усиленный введением единственной во всем цикле новой минорной тональности, *gis-moll*) — еще одно доказательство заботы композитора о «драматическом интересе» целого.

Двенадцатый этюд — «величавое победное шествие», один из самых блестящих в мировой музыкальной литературе образцов героического финала.

Для главной темы этого эпизода Шуман воспользовался одной из оперных мелодий Маршнера, придав ей более энергичный ритм, лаконичность и инструментальную красочность изложения*. Вводя эту музыкальную цитату, композитор несколько не погрешил против тематического единства цикла. Мелодия Маршнера родственна главной теме «Этюдодв»

* Романс Айвенго с хором из оперы «Храмовник и еврейка» (по роману «Айвенго» Вальтера Скотта):

13 Mit ritterlichem Enthusiasmus

Wer ist der Rit ter
hoch ge.ehrt der hin.gen Os.ten zieht?

В патриотическом припеве этого романса воспевается родина героя — Англия («Du, stolzes England, freue dich...»). Использование этой мелодии, вероятно, связано с тем, что «Симфонические этюды» посвящены были молодому английскому композитору В. С. Беннету, которому Шуман очень симпатизировал.

своим аккордовым складом и интонационно подготовлена в некоторых предшествующих вариациях*.

По форме двенадцатый этюд шире других, что очень обычно для финальной вариации. Он написан в рондообразной форме: главная тема — рефрен чередуется с промежуточными разделами (основанными, однако, на одном и том же тематическом материале). Начала этих разделов воспринимаются как контрастные трио или эпизоды: мелодия становится певучей, а острый пунктированный ритм уводится в сопровождающие голоса. Но затем трио перерастает в подлинно симфоническую разработку. Все более концентрируется выражение мощных усилий, напряженного действия. В разгаре «схватки» как призывный боевой сигнал врывается главная тема «Симфонических этюдов». После напряженной баталии с удивительным блеском звучат победные фанфары, непосредственно вводящие в репризу темы финала. Третье проведение рефрена является уже кодой. Здесь праздничное ликование достигает своего апофеоза.

Мы видим, таким образом, что в торжественном финале развивается та линия действия, которая является стержнем всего произведения, его наиболее привлекательной чертой.

В один из моментов сильнейшего творческого подъема была создана «Крейслериана» (op. 16. 1838). В ней запечатлелось то необычайное лирическое волнение, переполненность душевной страстью, о которых Шуман пишет в ряде интимных писем весны 1838 года: «Я обнаружил, что фантазия ничем так не

* Подготовкой служат те моменты, где мелодия с аккордовой или «фанфарной» основой получает восходящее направление; таковы, например, контрапункты к главной теме в первом и втором этюдах, а также основной мотив восьмого этюда. «Переключка», естественно, образуется между финалом и единственным среди предшествующих мажорным седьмым этюдом.

окрыляется, как напряжением и тоской по чему-либо... я теперь нередко способен разорваться на куски от избытка музыки»³³. Отсюда необычайная даже для Шумана быстрота и увлечение, с которыми создавался этот цикл. Уже в зрелые годы Шуман всегда ставил «Крейслериану» на первое место среди своих лучших фортепианных произведений.

Название цикла (придуманное автором уже после его сочинения) связано с именем героя нескольких произведений Э. Т. А. Гофмана — «безумного капельмейстера» Иоганна Крейсlera*. В этом литературном образе многое было органически близко Шуману: самозабвенное увлечение музыкой как голосом романтической «высокой страсти», ирония и бунт, направленные против всякого иного понимания музыки — против музыкальной обывательщины, холодного профессионализма, моды; в Крейслере ему импонировала постоянная энтузиастическая напряженность душевной жизни, становящейся почти непрерывным творчеством**.

* См. на стр. 17, 189, 257, 271 этой книги.

** Характерны в этой связи сочувственные строки Шумана о композиторе и органисте Людвиге Бенере: «старый Людвиг Бонер вчера дал здесь концерт. Вы знаете, что он в свое время был так же знаменит, как Бетховен, и послужил Гофману оригиналом для его капельмейстера Крейсlera. Но его жалкая внешность произвела на меня угнетающее впечатление. Старый лев с занозой в лапе. Позавчера он импровизировал у меня два часа: прежние молнии сверкали порой, однако в целом все это было темно и пусто. Он расплачивается за прежнюю жизнь. Прежде он чересчур резко и надменно издевался над людьми. Теперь ему платят той же монетой... следовало бы как-нибудь сделать для газеты Бенериану, для которой он сам дал мне много материала. В этой жизни было много веселого и грустного. Так, он однажды назначил концерт в Ольденбурге. Публика собралась и с нетерпением ждала, вдруг он встает из-за органа и, повернувшись в сторону зала, говорит: «перед такой глупой публикой Людвиг Бонер не играет». И так во всем. Однажды после своего удачного концерта он накупил целую корзину золотых безделушек;



Капельмейстер Иоганн Крейслер
Рисунок карандашом Э. Т. А. Гофмана (1822)

Однако прямых сюжетных связей с новеллами Гофмана в шумановской «Крейслериане» нет. Название цикла — литературная аналогия, посредством которой композитор хотел выразить господствующий дух произведения. «Крейслериана» — одно из самых личных, интимно-лирических произведений, и, как неоднократно указывалось, с еще бóльшим основанием могла бы быть названа «Шуманиана».

в это время приходит друг, высказывает ему множество горьких упреков, и он, в ту же минуту, выбрасывает все золотые вещицы за окно. Я знаю сотни подобных его проделок. Трогательная черта его новых сочинений — то, что он, не удовлетворяясь, видимо, самим собой, хватается за чужой гений. Так у него можно найти, например, целые страницы, нота в ноту, из «Дон-Жуана» и т. п.» (из письма к фон Фриккену, 1834³⁴).



Э. Т. А. Гофман

Портрет Людвига Бухгорна по автопортрету Гофмана

В «Крейслериану» входит восемь пьес-«фантазий», включающих почти вдвое больше самостоятельных тематических эпизодов. Шуман с наибольшей полнотой применяет здесь свой принцип «свободных вариаций»: в произведении отсутствует какая-либо определенная главная тема, но, вместе с тем, есть господствующий музыкальный образ, получающий в отдельных пьесах различное, хотя и музыкально-родственное воплощение. Частое возвращение к нему придает всему циклу связность и монолитность. Этот «сквозной образ» «Крейслерианы» — яркое выражение флорестановского романтического порыва, неудержимого стремления. Контрастные эпизоды — сосредоточенная, возвышенно-мечтательная лирика Евсебиа.

№ 1 — первоначальный вариант главного образа — стремительное аппассионатное движение, где мелодия все время включена в сплошной поток фигураций. Особый, типичный для Шумана характер свободы и непринужденности создается, между прочим, часто «запаздывающими» басами. Основная тема обрамляет более светлую и прозрачную середину, где уже выступает образ Евсебиа.

№ 2 — первая из контрастных элегий. С основной темой (B-dur) сопоставлены два контрастирующих эпизода (пьеса написана в форме рондо): интермеццо I — наивно игривое маленькое скерцо, интермеццо II — вариация на главный образ «Крейслерианы». Последней репризе основной темы данной пьесы предшествует замечательная по выразительности разработка: накладываются густые тени, привносится сумрачная напряженность, чтобы сразу же после этого подчеркнуть обаятельную просветленность и мягкость основного образа.

№ 3 — новый вариант «флорестановской» темы; здесь усиливается ее ритмическая энергия и общая активная устремленность. Середина — «вариация на вариацию»: контраст напряженной сдержанности по

отношению к вихревому движению крайних частей. Эта внутренняя напряженность при общей светлой окраске эпизода создается главным образом средствами полифонии, придающей всей ткани большую «весомость» и динамичность.

№ 4 — момент самой глубокой лирической сосредоточенности. Основная мысль — всего несколько тактов, но такой выразительной силы и с такой богатой внутренней жизнью, что их реальный объем кажется несравненно большим. По своему жанру это типично романтическое строгое адажио, где большую роль играют элементы хоральной или органной звучности (у Шопена — эпизод H-dur в Фантазии). В данной пьесе суровая собранность фактуры сочетается с импровизационной свободой ритма и всей логики развития. В ходе этого развития каждый модуляционный поворот, каждый перехват мелодии побочными голосами (см., например, реплики баса в пятом и шестом тактах), каждая новая краска поражают и своей неожиданностью, своей удивительной пластической связью с предшествующим. И как органичен переход от этой сумрачно-тревожной каденции к задушевной и льющейся мелодии среднего раздела — переход, подобный глубокому вздоху после долго подавленного дыхания.

№ 5 — новая вариация на главный образ «Крейслерианы». Еще более усиливается ее ритмическая острота, вместе с тем образ как будто уведен «вглубь» и немного напоминает здесь мрачно-приглушенную маршевость первого из «Симфонических этюдов». В этой довольно развернутой рондообразной пьесе — два различных контрастных эпизода. Первый — поэтически-мягкий, с красивым и гибким мелодическим рисунком, второй, наоборот, — подчеркнуто волевой, моментами героичный, с очень интересным настойчивым развитием.

№ 6 — еще одна мажорная элегия, во многом аналогичная пьесе № 2, но более нежная, проникновенно

лиричная. По словам Вёрнера, здесь звучит «несказанно тихая, затаенная жалоба»³⁵. Мелодия не лишена привкуса сентиментальности. Но композитор мастерски преодолевает опасность «увядания» мысли. Развитие темы сразу же обнаруживает линию «наибольшего сопротивления», богатую смелой динамикой, активными сопоставлениями (эпизод «*Etwas bewegter*»). Отсюда и неизменная свежесть всех возвращений основного образа — умиротворенного и красиво-созерцательного.

В № 7 снова господствует атмосфера флорестановской страстности. После возбужденного вступления со сплошным потоком фигураций звучит типично шумановская задушевно-лиричная мелодия, очень близкая к пьесе «*In der Nacht*» (op. 12). Середина пьесы — небольшое фугато, энергия которого как бы собирает и направляет по действительному руслу накопленную только что лирическую взволнованность.

Маленькая светлая интермедия («*Etwas langsamer*») ведет к финальному рондо (№ 8). Трижды повторенный рефрен представляет собой наиболее динамичный из вариантов главного образа, основанный на непрерывном упорном движении с пунктированным ритмом. «Волны» мелодического движения, набегая одна на другую, все время усиливают свой натиск, а ритмически смещенные басы, то и дело нарушающие тактовые акценты, приносят особую романтическую прихотливость и нетерпеливую страстность.

Драматизм финала особенный: он увиден «вглубь», погружен в какую-то призрачную и, вместе с тем, наэлектризованную атмосферу лихорадочной тревоги. Внутренняя напряженность этого своеобразного фантастического скерцо сделала невозможным и ненужным резкое обособление эпизодов. Несмотря на иной тематический материал, они почти сливаются с общим потоком, рожденным главной темой. Драматической кульминацией служит второй эпизод

(«mit aller Kraft»), где мелодический рисунок, скрытый в средних голосах, ассоциируется с шубертовской «Жалобой девушки». К концу последнего рефрена тема мелькает все более таинственно и будто тонет в тревожной мгле...

Трудно назвать другое произведение Шумана, где свойственный ему своеобразный «фортепианный симфонизм», то есть именно фортепианными средствами достигаемая непрерывность и лирическая устремленность развития, выражен был бы с такой же силой и цельностью, как в «Крейслериане».

Сонаты.— Фантазия

О первой сонате (op. 11, fis-moll, 1833—1835) Шуман всегда вспоминал как об очень дорогой ему странице личной жизни. Посылая сонату Г. Кеферштейну, он писал: «Присмотритесь к ней с любовью, и она Вам ответит. На ней много следов пролитой когда-то крови»³⁶. Произведение увлекает изобилием чувств, неистощимым богатством творческого воображения. В нем отчетливо заметно, как новое содержание, новая логика развития деформируют традиционные рамки сонаты.

Цикл открывается большой Интродукцией. Героическая и одновременно возвышенно скорбная тема этого введения — одна из значительнейших у Шумана. Характер Интродукции определяется энергией мелодического движения (активный ритм, ораторская подчеркнутость отдельных интонаций), вместе с тем, сумрачной минорной окраской и, особенно, цепью задержаний, в которых есть нечто от сурово печальных гармоний маршей *funebre*:



Интродукция несет на себе отпечаток драматической героики Бетховена. Но мягкая волнообразность сопровождающих фигураций, общий лиризм мелодического развития придают этому мужественному образу чисто шумановский романтический колорит. С начальной темой сопоставлена более певучая, «евсебневская» мелодия среднего раздела Интродукции. Она предвосхищает главную мелодическую мысль второй части сонаты — Арии.

Первая тема *Allegro* написана в подвижном ритме испанского танца фанданго *:



Кроме характерного ритма, в ней нет, однако, ничего танцевального. Короткая, беспокойно пробе-

* Эта тема возникла на основе пьесы Клары Вик «Ballet des revenants. Scene fantastique» («Балет привидений. Фантастическая сцена») из оп. 5 под общим названием «Четыре характеристические пьесы». Вот начало названной пьесы:



Существует предположение, что тема Клары Вик сначала была использована Шуманом в его рапсодической фортепианной пьесе «Фанданго» (1832, осталась неопубликованной), а уже затем превратилась в главную тему сонаты *fis-moll* ³⁷.

гающая в разных голосах и в разных тональностях, эта тема создает ощущение долго длящейся и нарастающей волнами душевной тревоги. Очень значительна роль вступительного квинтового мотива. Это как бы спутник темы. Он вплетается в общее безостановочное движение, постоянно меняя свою выразительность, — то мелькнет таинственной тенью, то беспечно резвится, то вдруг, властно выступая на первый план, переводит душевное волнение в действительную решимость*.

Вторая тема** служит непосредственным продолжением первой — новой фазой ее развития, где лихорадочное беспокойство порождает патетически страстную речь:

3

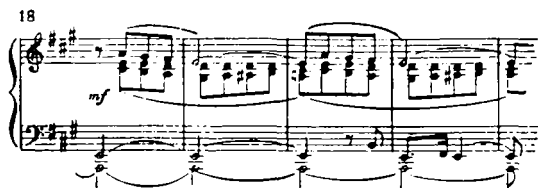
■ Т.А.

Ответ на этот взрыв чувства — новое проведение главной темы, которой придается теперь грустный и ласково утешающий характер (*Più lento*). И отсюда — столь же естественный путь к завершению экспозиции — идиллически светлой теме *A-dur*,

* Квинтовый мотив, зародившийся еще в Интродукции, становится одним из «сквозных» тематических элементов всей сонаты.

** Ее можно назвать «промежуточной»; вслед за ней возвращается тема главной партии (о своеобразии формы первой части *fis-moll'*ной сонаты см. на стр. 413 настоящей книги). Мелодическая основа «промежуточной» темы — секундовый мотив (в среднем голосе), который наряду с «квинтовым» играет заметную роль во всем произведении.

«островок успокоения» среди моря разбушевавшихся чувств *:



В разработке возобновляется тревожно «набегающее» движение главной темы. Первый этап развития имеет своей вершиной проведение темы Интродукции; она получает здесь новую, более сумрачную, печальную окраску. Второй этап разработки завершается подъемом энергии — звучат мощные унисонные возгласы, будто призывы к действию:



В репризе нет более «островка успокоения». Побочная тема, переведенная в минор, становится выражением глубокой, проникновенной печали: мрачно и глухо звучит в последних тактах «мотив квинты».

Ария (вторая часть) — образец задушевно про-

* Этот единственный во всей экспозиции контрастный тематический раздел является скорее всего своеобразно расположенной побочной партией. В пользу такого толкования говорит, во-первых, отмеченная контрастность, во-вторых, обычная для побочных партий минорных сонат параллельная мажорная тональность, в-третьих, основная доминантовая подготовка этого раздела (см. такты 88—93).

стой, интимной лирики Шумана. Музыка заимствована композитором из его неопубликованной при жизни юношеской тетради песен*. Вокальное происхождение мелодии заметно очень явно. Вначале словно поет высокое и нежное сопрано; в средней, более активной части, мелодия переходит в регистр мужского голоса. Тонкая выразительность рисунка (в нем большую роль играет отмеченный в первой части сонаты «секундовый» мотив) усиливается общей эмоциональной сдержанностью пьесы.

Скерцо (третья часть) образует внутренний цикл с богатым чередованием образов. Ликующе энергичную главную тему сменяет более мягкая, грациозная середина скерцо (*Più Allegro*). За репризой следует горделиво праздничное, в духе полонеза, Интермеццо. Последней репризе скерцо предшествует выразительный речитативный эпизод в бетховенском стиле, превосходно оттеняющий заключительное проведение основной темы.

В широко и свободно построенном финале воображение композитора как будто захлебывается от переполняющих его все новых и новых образов**. Здесь и бравурная шумливая праздничность, и волевые ораторские возгласы, и широкое пение (моментами мелодия обволакивается красивыми фигурационными узорами). Среди общей карнавальной пестроты слух дважды с особым вниманием сосредоточивается на миниатюрном лирическом эпизоде (в *fis-moll* и в

* Ария — инструментальный вариант песни «К Анне» на стихи Ю. Кернера, датированной 31 июля 1828 года³⁸.

** В своеобразном по форме финале соединяются принципы рондо и сонаты без разработки. Начальная тема является рефреном, проведения которого разделяют композицию на два крупных цикла и один сокращенный. Первые два, подобные в общих чертах экспозиции и разработке, в свою очередь, делятся на «малые» циклы, также разграниченные проведениями рефрена. Третий цикл, не включающий побочных тем, — кода.

b-moll), очарование которого неизгладимо и едва ли поддается словесному пересказу:



В коде финала даны напоминания о других частях цикла: звучит вариант речитативной фразы из скерцо (Più Allegro) и далее — мажорный вариант «промежуточной» темы из первой части.

Вторая соната (op. 22, g-moll, 1833—1838). Среди крупных сонатных композиций Шумана вторая соната отличается своей относительно скромной, камерной формой изложения. Вместе с тем, это одно из самых непосредственных, увлекательных произведений периода творческого расцвета композитора. Соната — искреннейшая страница шумановского «дневника сердца» — несомненно, возникла в момент счастливой импровизации. «Вторая соната бесконечно радует меня,— писала автору Клара Влк,— она напоминает мне многие счастливые и печальные часы. Я ее люблю так же, как тебя; все твое существо так ясно запечатлелось в ней...»³⁹ Вероятно, некоторая импровизационность первоначальной редакции сонаты и вызвала длительную отсрочку ее окончательного оформления. Если первую часть композитор решил в конце концов сохранить в том виде, в каком она сложилась с самого начала, то финал был им полностью забракован и заменен новым.

Первая часть почти вся возбужденная, страстно нетерпеливая. Композитор просит исполнять ее «So rasch wie möglich» — «Как можно быстрее»; это определяет, конечно, не только темп, но и общую эмоциональную насыщенность, устремленность, которых требует от исполнителя эта романтичнейшая музыка. Удивительная монолитность всей первой части объ-

ясняется и наличием в ней единого увлекательного «потока» музыкального чувства, и тонкими интонационными связями отдельных тем *. Но монолитность превратилась бы в монотонию, если бы не шумановская щедрость в создании все новых и новых образов — сочных плодов и гроздьев, питаемых от единой ветви. Не создавая заметного перерыва в господствующем возбужденном движении, Шуман, однако, мастерски нарушает «бег по инерции» и вводит новый образ в освеженной форме изложения. Так, в связующей партии — уже в самом ее конце — возникает патетически светлая промежуточная тема, изложенная октавами и аккордами. Вслед за ней, благодаря впервые вводимому синкопированному ритму, с новой, свежей выразительностью звучит изящная тема побочной партии (см. нотные примеры 78 b, c).

В начале разработки промежуточная тема приобретает сурово драматический характер. А далее она органически сливается с синкопированным движением побочной темы и образует совершенно новый мелодический образ — выражение нежной, трепетной мечтательности.

Почти всякий раз введение нового образа влечет за собой усиление общего «потока чувства», тематизм переходит в бурное фигурационное движение. Кульминацией служит конец репризы, где лирическая увлеченность становится особенно сильной; замечателен «разгон» движения в унисонной каденции (Schneller), приводящей к последнему, самому страстному проведению главной темы (Noch schneller).

Вторая часть (Andantino) — светлая, задумчиво нежная песня **. И в ее первоначальном изложении,

* Об этих связях, образующих своеобразную «цепочку» вариаций, см. в разделе «Из наблюдений над стилем», стр. 406, 408.

** Основой этого Andantino является юношеская песня Шумана «Осенью» на стихи Ю. Кернера (1828); см. издание, упомянутое в примечании 38 к этой главе.

и в последующих четырех куплетах-вариациях *, наряду с самой мелодией, огромную роль играют тончайшие детали изложения. Чуть тронутые промежуточные гармонии, «поющие» аккомпанирующие фигуры, деликатнейшие подголоски и ладовые колебания — все это драгоценные следы бережливого «внимания чувства» и ювелирного мастерства.

Маленькое скерцо, не совсем обычное по форме (без трио), основано на сопоставлении нескольких характерных музыкальных тем. Здесь, как и в *Andantino*, все очень камерно, то есть связано главным образом с выразительностью деталей. Несколько фантастичное начало сменяется юмористически решительной темой «флорестановского» типа. Промежуточные эпизоды контрастируют капризной грацией своих ритмов и пикантно диссонирующими гармониями. Но кокетливая игра снова превращается в дерзкий мальчишеский юмор и веселый задор.

Первоначальный вариант финала, написанный, как и первая часть, темпераментно, на едином дыхании, был очень в духе всей сонаты. Но он явно уступал другим частям по рельефности тематизма, по ясности и выдержанности композиции; и то и другое — результат импровизационности, которую Шуман (в отличие от Шопена) не всегда умел направить в русло отточенной формы; впрочем, он способен был в таких случаях отнестись к себе с достаточной требовательностью. В ответ на критические замечания по поводу финала, высказанные в письме Клары Вик, Шуман писал: «Относительно последней части сонаты ты права. Она мне в высшей степени не нравится (кроме отдельных страстных моментов), и я ее

* Куплеты сгруппированы по принципу трехчастности: первые два — тема и ее варьированное повторение, третий куплет — разработка, четвертый — реприза, пятый — кода.

полностью выбросил» * 40. Новый финал, написанный в 1838 году, ближе к стилю всей сонаты: общая лирическая насыщенность соединяется здесь с ясностью и тонкой отделанностью формы **. Аппассионатное движение, рожденное главной темой, дважды прерывается чудесным мелодическим эпизодом, который и по общему колориту и по интонациям перекликается с побочной партией первой части.

Небольшая, но исключительная по выразительности кода финала развивает прием, использованный в конце первой части. Двухголосная каденция (*Prestissimo*), написанная по типу баховских «нагнетающих» движений в больших органных прелюдиях, делает общий эмоциональный «поток» еще более неудержимым, стихийным, создавая вершину не только в пределах финала, но и по отношению ко всему циклу.

Третья соната (op. 14, f-moll, 1835—1836), менее популярная, чем две предшествующие, принадлежит, однако, к числу первоклассных сочинений Шумана. Сохраняя все внешние признаки сонатного цикла, произведение это, вместе с тем, представляет собой большую серию свободных вариаций, в основу которых положена тема *Andantino* Клары Вик ***:



* Исключенное из первой редакции сонаты № 2 финальное *Presto passionato* входит ныне в число посмертных сочинений Шумана.

** О новом варианте этой части Шуман заметил в письме к Кларе: «она очень простовата (*sehr simpel*), однако внутренне хорошо подходит к первой» 41.

*** Нам не удалось установить, из какого именно произведения Клары Вик заимствована эта тема.

Каждая из частей — внутренний вариационный цикл на ту же тему, разрабатывающий различные ее элементы. Это определяет и цельность и тематическое разнообразие цикла. Частые вариационные метаморфозы выражают быструю, иногда причудливую смену настроений.

Автор вполне сознавал своеобразие и некоторую экспериментальность формы третьей сонаты. Извещая И. Мошелеса о том, что посвящаемый ему ор. 14 скоро будет им получен, Шуман шутливо замечает: «Тогда Вы сможете удивляться, какие существуют на свете странные причуды»⁴². Видимо, по той же причине автор долго колебался в определении типа и названия этой вещи. В первоначальном варианте, содержавшем пять частей (в том числе два скерцо), она называлась третьей сонатой. Летом 1836 года, когда рукопись уже находилась у издателя Гаслингера, Шуман исключает из цикла оба скерцо и переименовывает сонату в «Концерт без оркестра». В 1853 году он прибавляет одно из двух выброшенных скерцо и выпускает произведение под названием «Третья большая соната»*.

Наиболее богата по содержанию первая часть с ее сменами настроений мужественной энергии и скорби, красивой элегичности и возбужденно радостной игры. Тема Клары Вик служит здесь лишь далеким прообразом, под влиянием которого возникают

* В авторецензии на «Концерт без оркестра» (1837) Шуман приводит критические замечания, высказанные ему И. Мошелесом. По мнению последнего, произведению больше подошло бы название «большой сонаты, образцы которой нам известны у Бетховена и Вебера», в концертах же «автор наряду с единством стиля всегда до известной степени обращает внимание также и на бравурный блеск и на кокетливую элегантность... что в данном произведении не могло найти себе места»⁴³. Вероятно, такого рода соображения и вызвали переименование ор. 14 во втором издании. Неиспользованное скерцо из первоначальной редакции сонаты вошло в число посмертных сочинений Шумана.

самостоятельные мысли. В одних эпизодах она преобразуется в широко льющуюся кантилену с типичным для Шумана преодолением «тирании такта» и богато полифонизированной фактурой; таковы тема главной партии и ее мажорный вариант в разработке. В других эпизодах, еще более далеких от тематической первоосновы, преобладает острое, игривое движение пунктированных ритмов (побочная партия) *.

Завязкой для скерцо служат начальные звуки из того же motto Клары Вик. Но это именно завязка, и не столько для новой индивидуальной темы, сколько для определенного рода движения — энергичного, действенного **. Выражение жизненной активности не как романтической стихии чувств, но как кипучего и веселого «дела жизни» — так хотелось бы определить основное содержание этого скерцо. Оно является в известном смысле типовым, представляя большую группу «реально-действенных» пьес Шумана.

Третья часть — маленький цикл «строгих вариаций», где *Andantino* Клары Вик, представленное в виде задушевно скромной песни, по всей вероятности, ближе всего к оригиналу. Несмотря на краткость цикла, развитие основного образа происходит с большой постепенностью. Наиболее активны в смысле переработки темы легкая, страстно одушевленная третья вариация (*Passionato*) и, особенно, исполненный драматизма диалог в последней, четвертой вариации.

Финал выдержан в едином безудержно стремительном движении (*Prestissimo*), на фоне которого вырисовываются в разных голосах краткие мелодические фрагменты. Инерция движения столь велика,

* Первая часть написана в так называемой двойной сонатной форме: за репризой следует вторая разработка и далее кода.

** Это движение полностью господствует в крайних разделах скерцо. Средний раздел содержит контрастирующие моменты.

что оно делает почти неощутимым чередование разделов композиции (финал написан в сонатной форме). Некоторая монотонность фактуры и, быть может, затянутость пьесы компенсируются только при условии предельно быстрого темпа и богатства исполнительских нюансов.

Фантазия ор. 17, C-dur (1836—1838). Примыкая к группе крупных композиций сонатного типа, Фантазия в известном смысле является вершиной фортепианного творчества Шумана. Глубокая и тонкая по содержанию, она вместе с тем отличается особенной широтой дыхания, целостностью и монументальностью; это наиболее свободная из сонатных фортепианных вещей Шумана, где он ближе всего подошел к идеалу нового времени — большой инструментальной поэме.

По-видимому, толчком к созданию Фантазии явились, как и всегда у Шумана, лирико-философские мотивы. Он подчеркнул это эпиграфом из Ф. Шлегеля, предпосланным окончательному варианту произведения:

Во сне земного бытия
Звучит, скрываясь в каждом шуме,
Таинственный и тихий звук,
Лишь чуткому доступный слуху.

Автор связывает содержание Фантазии с личными впечатлениями и переживаниями. «Звук» в эпиграфе — не ты ли это? — пишет он Кларе Вик⁴⁴. И в другом письме к ней же: «Фантазию ты сможешь понять, только если перенесешься в несчастное лето 1836 года, когда я должен был отречься от тебя»⁴⁵.

Вместе с тем история создания Фантазии указывает на какой-то более широкий и объективный замысел. В 1836 году Шуман намерен был издать Фантазию (тогда она называлась «Большая фортепианная соната») в пользу фонда на сооружение памятника Бетховену. В письме к издателю Ф. Кистнеру (1836)

он предлагает названия отдельных частей: «Ruinen, Trophäen, Palmen» («Руины, Трофеи, Пальмы»)*; в том же письме содержится просьба напечатать на обложке золотыми буквами: «Obolus auf Beethovens Denkmal» («Лепта на памятник Бетховену») ⁴⁸. Вероятно, в связи с предназначением цикла композитор процитировал в третьей части тему Allegretto из седьмой симфонии Бетховена. Издание, связанное с сооружением памятника, не осуществилось. В окончательной редакции, которая посвящена Ф. Листу, Фантазия вышла в 1839 году у Гертеля, третья часть была изменена; здесь остался лишь ритмический отзвук бетховенской темы (такты 30—33, 87—90). Но более глубокий след первоначального проекта не был изглажен. В своих статьях по поводу сооружения памятника творцу «Героической» Шуман мечтал о монументе, масштаб, простота и сила которого стали бы достойными того, кому он посвящен. «И тогда высокий обелиск или пирамидальный массив,— писал он,— мог бы возвестить потомкам: современники великого человека, чтившие создания его духа выше всего, стремились запечатлеть это почитание в знаке необычайном» ⁴⁹. И Шуман, конечно, не без внутренних оснований решил начертать на обложке своего ор. 17 имя Бетховена: в произведении есть масштабность, героичность, высокий полет мысли — то, что всегда связано было для Шумана с образом его великого предшественника.

Все же сюжет Фантазии — чисто шумановский, не охватываемый ни заголовками, ни эпиграфом, ни посвящениями. Этот сюжет, одновременно и лирический

* Названия второй и третьей частей упоминаются и в других вариантах: в письме Шумана к Кларе от 13 апреля 1838 года они обозначены: «Siegesbogen» («Арка победы») и «Sternbild» («Звездная картина») ⁴⁶. Василевский, не указывая документального источника, называет эти части «Triumphbogen» («Триумфальная арка») и «Sternkranz» («Звездный венец») ⁴⁷.

и картинный, можно представить себе как поэму о странствиях романтической души: о радостных восхождениях, о горных высотах восторженного чувства и теснинах мрачных раздумий, о драматических битвах и триумфальных победах, о нескончаемых путях и перепутьях беспокойного, ищущего сердца.

О первой части автор отзывался как об одном из своих самых «страстных» созданий и справедливо оценивал как лучшую во всем цикле. Ее композиция отличается наибольшей широтой и драматургическим богатством (форма этой части — рондо-соната).

В главной теме царит пафос светлых чувств. Широкая мелодия проходит на фоне волнующегося аккомпанемента; создается образ, соединяющий в себе торжественность и романтическое кипение. Автор подчеркнул господствующий эмоциональный тон главной темы развернутой ремаркой: «*Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen*» — «исполнять в высшей мере фантастично и страстно», иначе говоря, с полной свободой чувства и воображения*.

* Почти гимнический характер главной темы определяется ее сплошным диатонизмом, монументальной простотой ритма и (в первом проведении) массивным, октавно-аккордовым изложением. Насыщенность аккомпанемента обуславливается, между прочим, тем, что в его скрыто полифоническом рисунке все время настойчиво проводится интонация главной темы:



Динамичность главной темы во многом связана с ее ладовой окраской. С-диг дан здесь в форме миксолидийско-

Уже в экспозиции главная тема претерпевает метаморфозы: становится мечтательной (второе проведение), а потом сурово патетичной (третье проведение в Es-dur). В этот третий вариант, который выполняет роль связующей партии, вплетается — пока еще мимолетно — новая важная тема балладного характера и вслед за ней вступает лучшая лирическая мелодия первой части, тема нежной мольбы (побочная партия) *:



Автор писал как-то, что во всей Фантазии эта тема нравится ему более всего. Здесь выразительность мелодии так велика, что аккомпанемент на время — именно при первом, самом «чувствительном» прикосновении к ее нежному рисунку — почти полностью присоединяется к пению верхнего голоса; в дальнейшем же — дает чуткие отзвуки той же мелодии (свободные имитации в левой руке).

В побочной партии — четыре фазы: основное проведение лирической темы, вызванное ею волнение, рождающее новый беспокойный рисунок (внутренний каденционный эпизод), затем второе, мажорное проведение темы, еще более ласковое и романтически возвышенное, наконец, небольшой, но очень важный

го звукоряда на *g*, иначе говоря, — в «доминантовой форме». Все мажорные проведения темы звучат поэтому неустойчиво, при этом тоника C-dur не затрагивается ни разу.

* Тема d-moll — свободный («ассоциативный») вариант главной темы. Вариационные связи объединяют почти все темы и тематические элементы первой части Фантазии.

по смыслу разработочный эпизод*. Введем в эту последнюю фазу побочной партии служит многозначительное речитативное Adagio. Как типичны, как тесно связаны с психологией романтизма эпохи Шумана, Байрона, Шопена эти погружения в глубины духа: печальные констатации («так есть!»), недоуменные и безответные вопросы! И как характерна врывающаяся сразу же после Adagio новая волна бурной атакующей страсти. Ее стихийность подчеркнута дерзким смещением ритмических акцентов, взрывленностью, крайней неуравновешенностью движения. Впервые здесь вспыхивают тревожные трубные сигналы, предвестники жизненных битв:



Главная тема первой части — тема романтического преклонения перед красотой или «вечной женственностью» (так закрепляет она свой смысл в процессе развития) — появляется теперь в новой ситуации, окруженная музыкой наступательного порыва; и сама она восходит на более высокую ступень патетики. Но здесь занавес опускается...

И вот — новая картина: звучит тема «Im Legendenton» («В духе легенды»):



Это настоящая романтическая баллада, которая могла бы стать самостоятельной пьесой. Она нераз-

* Здесь имеет место «сдвиг» или «перелом» внутри побочной партии (определение Л. А. Мазеля), за которым следует ее расширение.

рывно связана с тематическим материалом и музыкальным сюжетом первой части*.

Баллада начинается как неторопливое и немного грустное повествование — будто волнения сегодняшнего дня стали прошлым, окутаны атмосферой воспоминаний, печалью тщетности жизненных усилий. Но музыка все более явственно начинает воссоздавать картины живого действия, кипение настоящей страсти. На беспокойном фоне вдруг легкой тенью проносится «образ любимой» (побочная тема в мажорном варианте):



И как бы в ответ начинается яростная битва с призывными кличами труб и бешеной скачкой:



«И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет» — так, словами Пушкина, хочется истолковать последние резюмирующие такты баллады — вначале патетические, как проклятье судьбе, потом тихие, грустно увещающие.

И опять занавес. Нет более тревожного сумрака старой легенды, с освеженной резкостью света и те-

* Баллада играет роль центрального эпизода рондо-сонаты. Ее тема заимствована из связующей партии и развита в виде серии вариаций.

ней выступают знакомые образы. Логика музыкального сюжета имеет свои законы: мы обычно не воспринимаем возвращение знакомых тем как движение вспять. Емкость музыкальных образов такова, что при известной драматургической подготовке (большие мастера хорошо знают секреты этой подготовки) повторения могут восприниматься как все новые и новые звенья действия. Так и здесь. Реприза открывается Es-dur'ным вариантом главной темы, как бы дающим суровый отзвук на только что рассказанную легенду. Вновь оживает «образ любимой», чередуются моменты глубокого раздумья и безудержных порывов. Многозначительно завершающее всю часть Adagio: главный образ получает здесь отпечаток величавого спокойствия; кажется, что герой шумановской эпопеи, подобно Манфреду, вглядывается в минувшее с высоты альпийских вершин, с успокоением отрешенности, но и с великой полнотой души.

Вторая часть — картина торжества. В главной маршевой теме композитор достиг необычайного выражения силы и блеска. Но в ней сказано далеко не все: развивающие части приносят энергию упорного действия, преодоления. Именно благодаря этим развивающим частям музыка шествия приобретает подлинно героический характер. Почти ни на момент не ослабевает острый, «проталкивающий» ритм (излюбленное Шуманом пунктированное движение), и каждый раз к нему прибавляются все новые и новые средства динамического усиления музыки. В среднем разделе темы выразителен дерзко энергичный синкопированный мотив, появляющийся в среднем голосе:



В первом эпизоде* вступают в действие имитационные переключки голосов. Здесь же начинаются отклонения в область минора, и это временами вливает в музыку струю драматизма.

Замечательная драматургическая чуткость Шумана, свойственное ему искусство отклонений и подготовок позволяют воспринимать повторные проведения темы марша как все более и более торжественные и блестящие.

Во втором эпизоде (*As-dur*) энергия маршевого шага уступает место женственной грации и шутке. И здесь ведущая роль остается за ритмом, но теперь он пленяет своим неожиданным, капризным рисунком. Моментами кажется, что ласково-кокетливые движения сопровождаются звонким смехом (см. *scherzando*).

Образность всей второй части Фантазии удивительно конкретна. Клара Вик после первого ознакомления с Фантазией писала автору: «Марш я представляю себе как победное шествие воинов, возвращающихся после сражения; в *As-dur* я вижу молодых деревенских девушек, все в белых платьях, каждая с венком в руках, которым она венчает коленопреклоненного воина...»⁵⁰ Конечно, это вольная фантазия, но близкая к тому кругу образов, который жил в воображении Шумана.

Третья часть — светлая элегия. Ее открывает прелюдирующее вступление, в котором чувствуется и строгость благоговейного созерцания, и фантастичность легко меняющихся красок. Здесь есть нечто близкое к элегиям Листа, любившего погружаться в прозрачный «фимиам» мечты. Непосредственно из вступления вырастает сочная «контральтовая» ме-

* Вторая часть написана в форме рондо. Первый эпизод тонально подвижный, приближающийся к разработке, второй — более устойчивый и контрастный по материалу. Между вторым и последним проведением рефрена наряду с новой темой разрабатывается материал первого эпизода.

лодия первой темы, включенная в такой же воздушный, окутывающий рисунок гармонической фигурации. Мелодия раскидывается широкими волнообразными подъемами. Интересен эффект расходящегося движения в правой и в левой руках со свободными, как бы скользящими смещениями гармоний: кажется, что с каждым мгновением взору открываются все более широкие горизонты, полнее и шире становится дыхание.

Другая фаза в развитии того же образа — нежная, как мерцающий свет, нисходящая мелодия в высоком скрипичном регистре:





В конце всей части та же тема будто заволакивается мягко плывущими и причудливо сменяющимися аккордовыми фигурациями. Этот последний штрих — очень в духе всего сюжета Фантазии. Все в ней, конечно, исходит от чувства: чувство вторгается в жизнь, становится действием и, обогащенное, вновь возвращается в свою обитель, — будто тонет в романтической дымке...

Концерты

Шуман писал Кларе в 1839 году (по-видимому, в связи с началом работы над фортепианным концертом a-moll): «О концерте я уже тебе говорил; это нечто среднее между симфонией, концертом и большой сонатой; я вижу, что не могу писать концерт для виртуозов, я должен замыслить что-то иное»⁵¹.

Что означало приближение концерта к симфонии и сонате? Прежде всего, отказ в этом жанре от неременной «демонстрации техники», далее — углубление содержательности и, наконец, совершенствование драматургии концерта, то есть достижение более тесной связи разделов и частей, обоснованности и целенаправленности развития, взаимодействия сольной и оркестровой партий.

Шуман возрождал традицию последних бетховенских концертов и шел еще дальше, выражая назревшее уже в его время тяготение к более тесным тематическим связям и к большей слитности цикла. В связи с оценкой шестого, «Фантастического» кон-

церта Мошелеса, где расширенный цикл (четыре части) исполняется без перерывов, Шуман писал: «Конечно, есть нужда в небольших концертных пьесах, где виртуоз мог бы одновременно продемонстрировать исполнение Аллегро, Адажио и Рондо. Следовало бы подумать о создании особого жанра, состоящего из одной относительно крупной пьесы в умеренном темпе; в ней подготовительная часть занимала бы место первого Аллегро, певучий эпизод — место Адажио, блестящее заключение — место Рондо. Быть может, эта идея окажется плодотворной; конечно, мы охотнее всего воплотили бы ее в собственном произведении...»⁵²

Идея сжатого концертного цикла, один из первых образцов которого дал Вебер (Концертштюк), носилась в воздухе, должна была стать будущим этого жанра. Шуман реализовал ее по-новому, обратив особое внимание на сквозное тематическое развитие. Но идею концерта-поэмы гораздо смелее и радикальнее сумел воплотить Франц Лист.

Создание концерта для фортепиано с оркестром ор. 54, a-moll (1841—1845) — плод давнишней мечты композитора*. Первая часть, законченная в 1841 году, проектировалась вначале как самостоятельное одночастное произведение под названием «Фантазия». Позднее замысел меняется. В 1845 году Шуман дополняет готовое *Allegro affetuoso* медленным Интермеццо и финалом, окончательно завершив, таким образом, свое лучшее произведение в данном жанре. Первые исполнения a-moll'ного концерта (солистка Клара Шуман) состоялись в Дрездене 4 декабря 1845 года под управлением Ф. Гиллера и в Лейпциге 1 января 1846 года под управлением Ф. Мендельсона; эти премьеры явились

* Первые опыты Шумана в этой области относятся к самому началу его творческого пути. В записной книжке от 1827 года отмечена работа над фортепианным концертом e-moll, к 1830 году относятся эскизы концерта F-dur⁵³.



РОБЕРТ ШУМАН
Скульптор М. А. Брумме

началом долгой и поистине счастливой жизни шумановского концерта, который принадлежит к числу популярнейших произведений мировой фортепианной литературы.

Первую часть Г. Аберт справедливо охарактеризовал как одно из поздних детищ шумановского *Sturm und Drang*. Она много выше последующих частей. По щедрой насыщенности музыкальными мыслями, по увлекательности развития, романтической пламенности это действительно одна из творческих вершин Шумана.

Всесторонняя удача композитора, вероятно, в немалой степени обусловлена тем, что ему посчастливилось пайти для первой части на редкость убедительное композиционное решение. Здесь Шуман с особенной полнотой и естественностью применил манивший его синтетический принцип построения крупной формы: он соединил драматургическую стройность сонаты, разнохарактерность и тематическое единство вариаций*.

Краткое вступление горячей патетичностью своего тона сразу же заставляет слушать и верить в то, что мы вступаем в чертоги больших и необыденных чувств. Главная тема вполне оправдывает это ожидание. Есть в мировой литературе темы-«избранницы»; кому они не памяты (g-moll'ная симфония Моцарта, «Лунная» и Аппассионата Бетховена, многие незабываемые страницы Шопена и Чайковского). К ним вполне можно отнести и тему a-moll'ного концерта Шумана. Она проста и непосредственна, как задушевная песня. Но в ней есть одновременно и стро-

* Форма первой части концерта — сонатное аллегро с эпизодом между экспозицией и разработкой. Разделы этой части, за исключением вступления к экспозиции и к разработке, основаны на материале главной темы. Всю композицию можно представить себе одновременно как сонату и как цикл свободных вариаций (о форме этой части см. также на стр. 413—414).

гость, собранность зрелого чувства. Она ярко лирична и, вместе с тем, по-бетховенски сдержанна, насыщена, ни на момент не ослабляет туго натянутую струну многозначительной мысли. Цельная, как все «божьей милостью» созданные мелодии, она выразительна и в каждом своем звене:

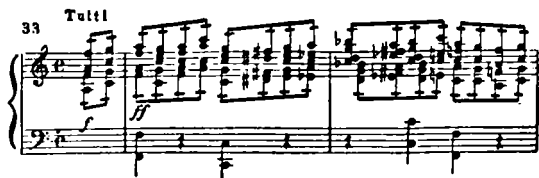
32 Allegro affettuoso



Шуман не упускает в дальнейшем ни одного из этих «звеньев», и дары темы в процессе ее развития кажутся неисчерпаемыми.

Два крайних эмоциональных полюса первой части — скорбная патетика, господствующая в первоначальном минорном варианте главной темы, и возникающая далее праздничность. Вскоре после изложения главной темы, в диалоге фортепиано и оркестра начинается оживленная «игра-соревнование» двух противоположных начал: сольная партия то вовлекается в общий праздничный хоровод, то, играя, уводит в сторону лирического волнения, томительных и радостных предчувствий (связующая партия). Большую роль приобретает тема фанфарных «юбилейных», особенно ярко звучащая в оркестровых tutti*:

* Эта фанфарная тема с ее характерными «золотыми ходами» валторн представляет собой один из свободных мажорных вариантов главной темы (см. мотив «b»).



Из этих несущихся вихрем огоньков надежды, трепетной радости возникает новое собранное чувство. Перед нами одно из замечательных перевоплощений главной темы *:



В этом мажорном варианте темы (открывающем собой второй внутренний цикл вариаций — побочную партию) исчезает оттенок цемящей скорби, но сохраняется и усиливается строгость, величавость, благородная патетика. Грудь распрямилась, взор устремлен вдаль, душа готова ринуться навстречу стихиям.

Здесь начинаются новые перевоплощения. Тему, увведенную на второй план (в партию оркестра), будто захлестывают волны вновь возникшего мелодического движения **:

* Кроме перевода темы из минора в мажор, в ней усиленно развиты мотивы «с» и «d» (синкопированный рисунок), то есть самые динамичные элементы мелодии.

** Проводимая здесь «производная» тема является контрапунктом ко второму и третьему проведению темы побочной партии.

35 *Animato*

p

f

dimin.

Кипение чувств делает тесным прежнее русло мелодии и от нее стремительно ответвляются новые ручейки и потоки*.

Завершающий экспозицию праздничный марш (тема «юбилейный») вдруг словно заволакивается настроением мечтательности. Наступает минута романтического одиночества, интимнейших откровений души. Такие минуты полны значительных и высоких дум, они овеяны элегической печалью, всегда связанной с созерцанием высшей красоты.

Эпизод *Andante espressivo* (еще один мажорный вариант главной темы) — лирический центр первой

* Новые тематические образования возникают на основе все тех же элементов главной темы (сравним верхний голос в тактах 77—87 и далее 113—116 с мотивами «а», «b» и «d» из главной темы). Кроме того, начиная с такта 113 проходит видоизмененный фанфарный мотив из связующей партии:

36

Ob.

f

части. Шуман обращается здесь к излюбленному романтиками жанру *Liebeslied* — этих возвышенных элегий, лирических гимнов и песен восторженно влюбленной души. В красивом дуэте фортепиано и оркестра все теплее и проникновеннее становится мелодия песни.

Ее прерывает вихревое, обдающее жаром внезапно нахлынувшей страсти вторжение вступительной темы. Теперь по контрасту с лирическим созерцанием начинается действие. Музыка разработки (две новые вариации на главную тему) как будто аккумулирует в себе всю накапливавшуюся до сих пор энергию. Она устремлена вперед и ввысь, проникнута страстной решимостью, ее дыхание беспредельно широко, — силам, кажется, нет конца.

Два проведения темы, составляющие разработку (в *G-dur* и *C-dur*), принадлежат к высшему, что создал Шуман в области мелодий «широкого дыхания». Во втором проведении напряженность возрастает*. Струна натягивается до возможного предела...

Но инерция чуть-чуть начинает ослабевать (*diminuendo, ritardando*). И здесь, когда нужно вновь что-то осмыслить, подытожить, сформулировать, оказывается не только возможным, но и психологически самым естественным и необходимым вернуться к главной теме в ее первоначальном скорбно-величавом облике (такова глубочайшая психологическая обоснованность принципа повторения в музыке, не случайно сохраняющего свою жизненность во все музыкальные эпохи). Но не будем сейчас говорить о репризе. Остановимся на двух важных разделах, завершающих поэму, — на каденции и коде.

Концертная каденция была во времена Шумана той виртуозной интермедией, где солисту позволя-

* Важнейшую роль играет расширение и выразительное обострение последнего раздела, где образуются имитации, затем (заключительные восемь тактов) доминантовый органический пункт.

лось забыть обо всем, кроме собственного успеха, и предаться откровенному щеголянию техникой. Шуман начисто, без всякого компромисса отверг эту традицию. Он вернулся даже не к Бетховену и не к Моцарту (которые в своих концертах допускали некоторую компромиссность), а к Баху. Иначе говоря, он вновь вернул жанру каденции ее первоначальный смысл — глубочайшей по своей сосредоточенности и насыщенности лирической импровизации.

Связь с Бахом проявляется здесь не только в понимании жанра. Она еще заметнее в языке, в стиле этой каденции, в ее туго сплетенной полифонической ткани, благодаря которой в знакомой уже и много раз «проштудированной» сознанием мелодии * обнаруживается новая выразительная сила.

Каденция начинается упорной работой мысли и чувства, как бы вновь погруженных в глубины духа. В ней есть свое восхождение, по-баховски напряженное, веское в каждом своем шаге, в каждом акте преодоления. Вновь появляющаяся в итоге главная тема (*Un poco Andante*) постепенно светлеет, делается хрупкой и прозрачной, — словно в усталую душу проливается свет и мир «горних высот».

Шуману редко в полной мере удавались финалы крупных форм. В коде первой части концерта (*Allegro molto*) он создал в известном смысле идеальное завершение большой композиции. Вероятно, ему помогла ограниченность поставленной цели, возможность не отвлекаться в сторону. Тема представлена здесь таким образом, что в ней образуется слияние маршевости (фанфарные эпизоды в экспозиции и репризе) и лирической увлеченности (вариации из побочной партии и разработки). Этот синтез рождает уже в сущности новый образ: мы видим, как из романтического кипения чувств, полноты ощущения жизни рождается гражданская страсть — та, что пе-

* Каденция представляет собой еще один свободный импровизационный цикл вариаций на главную тему.

релита была Гейне в его стихи о «барабанщике революции» («Доктрина»), та, что нередко находила выражение в мужественных, горячих и горделивых темах Шумана, Шопена, Листа.

Как близок дух этой музыки к романтике революционной песни и марша будущих времен!



В коде первой части концерта Шуману удалось не только подытожить сказанное, но и возвыситься над ним.

Прибавление Интермеццо и финала сделало концерт более традиционным и по содержанию и по форме, как и многое создававшееся Шуманом после лейпцигского периода. При всем изяществе этих частей, конечно отразивших блеск и мастерство композитора, они уводят мысли с тех высот, где царит музыка первой части, в сторону более обыденных радостей жизни.

Музыка Интермеццо в полной мере соответствует своему названию. Это прежде всего разрядка, отдохновение, заполняемое плетением красивых узоров, ласковой и тихой беседой. Слух занят вначале изящной перекличкой фраз у солиста и оркестра, затем — возникшей в оркестре «уютной» мелодией (она легко могла бы стать вальсом), которую элегантно украшает партия фортепиано. На рубеже Интермеццо и финала (они следуют друг за другом без перерыва) словно далекий отзвук доносится мотив из первой части. Он колеблется между мажором и минором, как бы напоминая о двойственности этого образа

и вместе с тем «нащупывая» его новое возможное развитие:



Победа остается за мажором, и финал открывается веселыми призывами праздничных фанфар (новый вариант соответствующего мотива из первой части).

Главной тематической «изюминкой» финала является пикантно ритмованная тема вальса (побочная партия E-dur), вызвавшая замешательство оркестрантов на первых репетициях концерта. В финале господствует бравурность балльных танцев, но без той афористичности и характерности, которые Шуман внес в «Карнавал».

Шуман еще дважды обращался к жанру фортепианного концерта: в 1849 году появился Концертштюк (op. 92), в 1853 году — «Концертное аллегро с интродукцией» (op. 134). Автор не поднялся в этих произведениях до общего уровня своего фортепианного концерта a-moll. Если в них все же есть страницы «настоящего» Шумана, то только в той мере, в какой композитору удалось кое-где оживить лучшие вдохновения прошлого. Они светят отраженным светом, но зато источник этого света — звезда первой величины.

Относительно ближе к идеалам молодого Шумана Концертштюк op. 92. Наличие большой и тематически самостоятельной Интродукции и далее пяти тем в экспозиции * вносит типичное для автора изо-

* Две темы (вступительная и основная) образуют главную партию, самостоятельной третьей темой (с мелодией в басу) начинается связующая партия, далее в побочной партии появляется четвертая тема (G-dur) и в заключительной — пятая.

билне и частую смену образов. В Интродукции Шуман еще раз показал свою стихийную силу в сфере широкого мелодизма и оригинальное искусство фортепианного изложения. Во второй теме главной партии * вновь начинает пульсировать и трепетать шумановская романтическая лирика. Но в ближайшем соседстве звучат темы, являющиеся скорее добротными, основательно, по-немецки, слаженными, нежели одухотворенными. Здесь начинается тот род музыки позднего Шумана, которой можно было бы назвать мендельсоновским, если бы не сознание того, что Мендельсон, в его лучших, оригинальнейших проявлениях, всегда тоньше и богаче, нежели «мендельсоновское» в немецкой и вообще европейской музыке середины века.

«Концертное аллегро» ор. 134 — печальное свидетельство того, что даже в своих наиболее лиричных произведениях последних лет Шуман не в состоянии был по-настоящему возвыситься над музыкальной обыденностью, не находил пути к тем таинственным горным недрам, откуда он извлекал ранее невиданные сокровища.

Сюиты, сборники, пьесы

Одним из произведений, открывших собой первое, самое блестящее десятилетие в творчестве Шумана, были фортепианные транскрипции капризов Паганини. В 1832 году появилась тетрадь из шести номеров под названием «Этюды для фортепиано по каприсам Паганини» ор. 3, в 1833 — вторая тетрадь, названная «Шесть концертных этюдов по каприсам Паганини» ор. 10.

Хотя Шуман в дальнейшем не обнаружил никакого тяготения к жанру транскрипции, появление

* Она начинается с восьмого такта *Allegro*.

паганиниевских тетрадей отнюдь не было случайно*. Наоборот, они возникли «на перекрестке» многих характернейших для молодого Шумана увлечений и интересов.

Прежде всего это был один из отзвуков бурных впечатлений Шумана от искусства Паганини. В сложном комплексе этих впечатлений, наряду с артистизмом великого скрипача, не последнюю роль играло и качество его произведений. За внешним блеском Шуман в полной мере сумел уловить и оценить их глубину. Паганини, по его мнению, может быть поставлен на первое место среди новых итальянских композиторов. Каприсы рождены «с редкой свежестью и легкостью», он ощущает в них «алмазную прочность», «могучий, достойный уважения дух»⁵⁵. По поводу каприса № 2 Шуман замечает: «Флорестан называет его [автора] итальянской рекой, исток которой находится на немецкой почве»⁵⁶. В устах Шумана — это признание связи Паганини с музыкальной классикой, точнее говоря, с баховской и бетховенской традицией. Он конкретизирует свою мысль в замечании о каприсе № 4: «При исполнении № 4 передо мной возникает траурный марш из Героической симфонии Бетховена»⁵⁷.

Интуиция, как и обычно, не подвела Шумана. Музыка Паганини, при некоторой ограниченности ее общих рамок, — одно из романтически возрожденный духа великой классики. В ней жил мужественный, пламенный дух искусства Бетховена. Паганини не развлекал, он рождал беспокойство, «высекал искры» из душ. Мог ли Шуман

* Говоря об удовольствии, испытанном в процессе работы над каприсами, Шуман все же замечает: «Однако я охотнее сделаю шесть своих [этюдов], чем снова три обработанных»⁵⁴. После создания ор. 3 и ор. 10 Шуман лишь единственный раз обратился к жанру транскрипции, написав фортепианное сопровождение к баховским скрипичным сонатам (1853).

не испытать наслаждения, работая над паганиниевскими каприсами!

Этюды по Паганини отразили возникший у Шумана на рубеже двадцатых и тридцатых годов интерес к фортепианной виртуозности, концертности. Точнее говоря,— интерес к виртуозности как к выражению романтически экспрессивного, «паганиниевского» начала в музыке — в противовес пустому виртуозничанью модных пианистов. В тесной связи с этим последним, а также с личными мечтами и надеждами Шумана в области фортепианного исполнительства его живо интересовали вопросы музыкальной педагогики. Наблюдения, мысли, попытки обобщений педагогического характера содержатся уже в некоторых юношеских письмах Шумана (Гейдельберг, конец двадцатых годов). С полной отчетливостью этого рода интересы проявились и в этюдах по Паганини, особенно в первой тетради, которую автор снабдил обстоятельными педагогическими инструкциями и образцами специальных технических упражнений*.

Наконец, с транскрипциями каприсов была связана идея обогащения фортепианной музыки выразительными элементами из сферы других инструментов. Интересно, что в предисловии к этюдам подчеркивается новаторский характер этой идеи и необходимость преодолевать оказываемое ей сопротивление. Шуман пишет: «Кроме того интереса, который это сочинение само по себе представляло для него [автора транскрипций], он надеялся дать возможность сольным исполнителям избавиться от часто предъявляемого им упрека в том, что они слишком мало пользуются особенностями других инструментов для усовершенствования и обогащения своего собственного. В особенности же он надеялся при-

* О педагогических идеях зрелого Шумана см. в главе VII.

нести пользу иным, во многих отношениях весьма уважаемым артистам, которые из предубеждения ко всему новому неохотно отказываются от устаревших правил»⁵⁸.

Задача заключалась для Шумана не в механическом воспроизведении на фортепиано скрипичного текста, дополненного гармониями, а в «переводе» произведений Паганини на язык фортепиано. Осуществление этой задачи давалось с трудом и далеко не сразу. Сравнивая впоследствии свои транскрипции, Шуман отмечал, что в первой тетради он «копировал точно, нота в ноту», во второй же тетради «отказался от педантизма буквальной передачи и хотел, чтобы предлагаемые этюды, не утрачивая поэтической идеи, производили впечатление самостоятельных фортепианных произведений, позволяющих забыть скрипичный первоисточник»⁵⁹.

Вторая серия транскрипций написана более свободно, виртуозно (не случайно этюды этой серии названы «концертными»), но в отношении творческого подхода к оригиналу отличие ее от первой не является столь резким, как об этом можно думать на основании цитированной авторецензии. Говоря о копировании «нота в ноту», Шуман допустил некоторое преувеличение: уже в первой тетради, помимо вкуса, понимания и темперамента, ярко проявилась творческая инициативность автора транскрипций.

Эта инициативность особенно часто находит свое выражение в подчеркивании и развитии полифонических элементов, насыщающих скрипичную фактуру Паганини. Шуман постоянно реализует дополнительные голоса, которые либо скрыты в одноголосной линии, либо даны намеками в виде отдельных кое-где появляющихся штрихов.

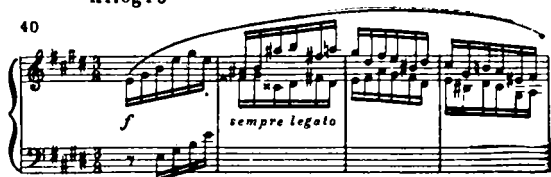
Так, в минорном разделе второго этюда из первой тетради (по капризу № 9, «Охота») Шуман усиливает рельефность среднего голоса, подчеркивая его и ритмически и интонационно:



В примечании к этому этюду Шуман подчеркивает, что средний голос надо выделять при исполнении: «в e-moll'ной части нижний голос правой руки должен быть очень деликатно связан с последней нотой арпеджированного аккорда, причем нужно следить за аккуратным подъемом первых пальцев, так как это делает более ясной мелодию в обоих голосах»⁶⁰.

В Allegro шестого этюда из второй тетради (по капризу № 3) обработка оригинала носит чисто полифонический характер: к одnogолосной линии добавлен второй самостоятельный по рисунку голос, в котором лишь отдельные звуки выполняют функцию гармонического баса:

Allegro



Интересна добавленная Шуманом мелодизированная партия баса во втором этюде второй тетради. У Паганини (каприс № 6) сопровождение ограничивается тремолирующими гармоническими звуками. «В № 2 я выбрал другой аккомпанемент,— сообщает Шуман,— так как тремолирование в оригинале было бы утомительным и для слушателей, и для исполнителей»⁶¹.

41 Non troppo lento

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system includes a piano dynamic marking 'p' and features triplets in both hands. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes the passage with a final cadence. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

В некоторых случаях новый голос вводится в качестве ведущей мелодической линии, отодвигая текст оригинала на второй план. Так поступает Шуман в среднем эпизоде траурного четвертого этюда из второй тетради (по капрису № 4). По такому принципу написан шестой этюд из первой тетради (по капрису № 16): в нем господствует ярковыразительная мелодия, сочиненная Шуманом; скрипичная партия превращена в сопровождающий голос нижнего регистра. При этом в тексте Пага-

нии с большой тщательностью выделены скрытые полифонические элементы:

42a *Presto* Паганини



42b *Molto allegro* Шуман



«Особая трудность этого каприза,— пишет Шуман,— заключается в как бы остро колющем характере отдельных звуков, в то время как другие голоса должны исполняться совершенно связно... Перекрещивающиеся голоса второй половины [пьесы] должны отличаться различным характером удара»⁶². Далее автор транскрипции рекомендует специальные упражнения «для укрепления независимости отдельных пальцев». В шестом этюде и комментариях к нему проявилось одно из важнейших свойств фортепианного стиля Шумана — стремление к тонкой дифференциации фактуры. Посредством нюансировки отдельных звуков в отношении силы и окраски он добивался реального ощущения многоплановости всей музыкальной ткани.

Типична в этом отношении подробно разработанная градация динамических оттенков в этюде № 5 из первой серии (по капризу № 19):



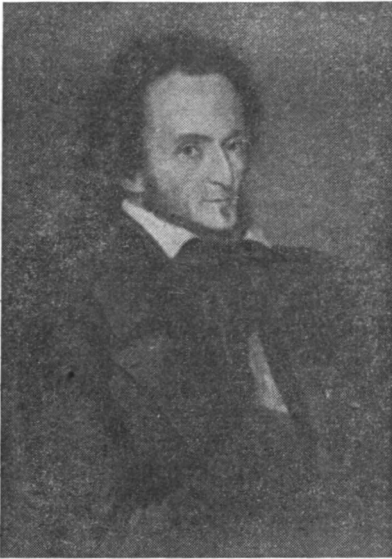
Благодаря различию нюансов, а также регистров, здесь образуются три плана: перекликающиеся контрастные по динамике реплики верхнего и среднего голосов и чисто аккомпанирующие октавные ходы в басу.

Шуман, особенно в свои лучшие годы, удивительно остро чувствовал живое, нужное во всем, что попадало в его поле зрения художника. Вероятно, поэтому он с такой увлеченностью потянулся к Паганини.

Здесь все было ему близко и мило: баховские «упорные» движения с их суровой, скрытой страстностью, бетховенская гражданская патетика, лиризм простых народных напевов, пастушьих и охотничьих наигрышей, фантастичность виртуозных скрипичных орнаментов, и все это — насыщенное искрами демонического паганиниевского темперамента, неистового темперамента романтика — мечтателя — чудака. Неудивительно, что ор. 3 и ор. 10 оказались частью оригинального творческого наследия Шумана.

Своими транскрипциями Шуман открыл живой источник не только для себя лично: он положил начало долгой «второй жизни» паганиниевских каприсов, которую на протяжении более чем столетия обогащали такие композиторы, как Лист, Брамс, Рахманинов.

С этюдами по Паганини тесно связано другое



раннее произведение Шумана — его широко известная Токката (ор. 7, 1830—1833). Она возникла под влиянием тех же интересов молодого композитора: его тяги к романтической виртуозности, его увлечения классикой. В данном случае первое место принадлежит баховским влияниям, точнее говоря, стремлению возродить энергию баховских «упорных» движений, их ритмическую остроту. Бёттихер и Вёрнер указывают на то, что Шуман в этом своем стремлении был не одинок. Ряд современных произведений в характере токкаты, в частности каприс и токката ор. 6 Онслова, мог явиться толчком для создания шумановского ор. 7. Яркость тематического материала этой пьесы Шумана, ее неистовая энергия, гармоническая оригинальность оставили позади все аналогичные опыты того же времени. Она явилась у Шумана единственной пьесой с таким назва-

нием, но самый тип токкатного движения увлекал его и в «Симфонических этюдах» и в некоторых других циклах и пьесах.

Музыке доступно все богатство и разнообразие реальных жизненных впечатлений, — утверждал Шуман, споря с теми, кто отводит этому искусству лишь «заоблачные миры». Он всегда шел навстречу впечатлениям, жадно впитывал их, любил брать «на заметку» все примечательное в людях, в природе, в идеях и образах искусства. По мере своего созревания он все более осознавал важность постоянного контакта с реальной жизнью. В 1838 году он писал Кларе: «Не следует слишком погружаться в личные интересы, где легко теряется острый взгляд на окружающий мир. Он так прекрасен, так богат, так нов этот мир. Если бы раньше я чаще говорил себе это, то продвинулся бы дальше и преуспел больше»⁶³.

На протяжении почти всей своей творческой жизни Шуман ведет своеобразный «музыкальный дневник». Таковы по своей сущности его многочисленные фортепианные миниатюры — эти живые сценки, портреты, картины настроений, музыкальные пейзажи, веселые или грустные «истории». Они чаще всего возникают в воображении композитора не изолированно, но в разнообразных связях и переплетениях. Поэтому Шуман предпочитает объединять свои миниатюры в циклы. Некоторые из пьес стали частью крупных композиций со «сквозным» развитием, другие объединены на основе более простого принципа контрастных сопоставлений; они образуют сюиты и сборники. Впрочем, и здесь Шуман придает большое значение внутренней связи отдельных пьес. Иногда связь создается более или менее определенной сюжетной нитью, например в «Детских сценах», «Лесных сценах». В других случаях — родством жанра и типа пьес («Альбом для юношества») или закономерным соотношением пьес по их содержанию, характеру изложения, объему. Так, в «Венском карнавале» характер и расположе-

ние частей напоминают сонатный цикл; в Новеллеттах, которые не являются циклом и не рассчитаны на исполнение подряд, последняя, восьмая пьеса по своей обширности и развитости носит явно «финальный» характер.

Шесть пьес под названием Интермеццо (ор. 4, 1832) — одно из талантливейших сочинений молодого Шумана. По сравнению с «Бабочками», которые закончены в предшествующем году, тематический материал становится здесь более своеобразным, характерным; полностью вытесняется музыка нейтрального характера, не обладающая яркой образностью. Как и во всех ранних циклах, темы Интермеццо чрезвычайно лаконичны, чаще сопоставляются, «наизываются», чем развиваются.

Главная тема пьесы № 1 — родоначальница целого большого круга шумановских образов, выражающих страстную и несколько сумрачную энергию. Тема, предельно сжатая и насыщенная, сразу же захватывает внимание самым острым интонационным оборотом малой ноты, который подчеркнут динамическим акцентом; при такой остроте и краткости темы вполне естественно ее полифоническое развитие в виде типично шумановских быстро набегающих стреттных имитаций:

Allegro quasi maestoso

The image shows a musical score for the first piece of the Intermezzo Op. 4, No. 1 by Robert Schumann. The score is in G major, 4/4 time, and consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the initial theme with a dynamic marking of 'f' (forte) and a fermata over the first measure. The second system continues the theme with a dynamic marking of 'ff' (fortissimo) and a fermata over the first measure. The music features a prominent eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand, with various dynamic markings and phrasing slurs.

Средняя часть пьесы озадачивает парадоксальным контрастом: рядом с сосредоточенной мужественностью — легковесное пританцовывающее движение, и затем вдруг в новой «маске» весьма весело и непринужденно звучит вариант главной темы в A-dur. «Одно шутовское интермеццо преследует меня день и ночь», — записывает Шуман в дневнике 22 июля 1832 года. И тут же: «шутовское интермеццо — в сущности крик из глубины души»⁶⁴. Запись скорее всего относится к первой пьесе, где отчетливо выражен столь волновавший Шумана «контрапункт» жизни: пылкое стремление рядом с озорной насмешкой.

Главные темы второй и шестой пьес родственны своим пассажным движением, в обеих царит лирическое волнение и смятенность, ассоциирующиеся (особенно в шестой) со скерцо h-moll Шопена. Но средние эпизоды различны. Во втором интермеццо — мелодия искреннейшего сердечного признания, которую композитор поясняет словами: «Meine Ruh' ist hin» — «Мой покой исчез». В шестом, наоборот, — грубоватовеселый танец, создающий почти такой же парадоксальный «шутовской» контраст, как и средний эпизод в первой пьесе.

Третье интермеццо — в характере скерцо. Главная тема причудливо фантастична; средний эпизод контрастирует своим вполне реальным колоритом и энергичным движением в бетховенском духе. Без перерыва начинается четвертое интермеццо — простодушно веселая и бодрая пьеса с народно-песенными интонациями, но, как всегда у Шумана, остроумно усложненная игрой тональных красок.

И снова без перерыва, отлично подготовленное эмоционально «открытой» четвертой пьесой, вступает самое тонкое и «личное» пятое интермеццо. Автор записал о нем в дневнике: «Все мое сердце заключено в тебе, дорогое пятое интермеццо. Музыка как бы пребывает между речью и мыслью»⁶⁵. Главная

тема этого интермеццо — одна из чудесных находок Шумана:

45

Allegro moderato

cantabile

p.

I. H.

I. H.

I. H.

Томная мечтательность соединена в этой теме с оттенком романтической причудливости, «неразгаданности». Мелодия, складывающаяся из отдельных выразительных интонаций, будто лишь «намекает» о себе, это, действительно, еще не «речь», но только «мысль» — мечта или чувство, стоящие на грани «высказывания». Но зато, как отчетливая «речь», звучат промежуточные эпизоды и особенно — центральный (*Alternativo*) небольшой лирический монолог с его активной, настоятельно «убеждающей» мелодией, свежесть которой Шуман непрерывно обновляет тональными поворотами и живой, движущейся тканью сопровождающих голосов.

Самое популярное из шумановских собраний миниатюр — «Фантастические пьесы» ор. 12 (1837). Эти пьесы не имеют прямого отношения к миру фантастики. По своему образному содержанию они вполне реальны. Но фантазия художника-романтика, всегда легко возбудимая, своевольно выхватывает, смешивает и сопоставляет реальности разного типа. Здесь и пейзаж, и чистое настроение, и драма, и при-

чуды — во сне и наяву — радостно играющего чувства. Именно в этом смысле — как плод вольного воображения художника — пьесы названы «фантастическими».

В пьесе «Вечером» («Des Abends») красивая созерцательная мелодия проходит на фоне едва колеблющегося аккомпанеента, будто окутанная теплотой летних сумерек. Удивительной тонкостью и оригинальностью отличается изложение этой пьесы: ритмическая дифференцированность голосов — прием, создающий рельефную «пространственную» отделенность мелодии от окружающей ее «среды». Особенная сумеречная мягкость и вместе с тем скрытая лирическая напряженность создаются более всего средствами гармонии: в скользящих и переливающихся аккордах то и дело «мерцают» едва тронутые острые диссонансы:

46

Sehr innig zu spielen



Совсем иная по настроению пьеса «Ночь» («In der Nacht»), где мрачный и полный тревоги ночной пейзаж сливается с образом встревоженной романтической души. Шуман очень любил эту пьесу, хотя и считал ее несколько растянутой. О ее содержании он писал Кларе: «Позднее, когда я закончил [пьесу], я, к своей радости, обнаружил в ней историю о Геро и Леандре, ты ее конечно знаешь*. Леандр каждую ночь плывет через море к своей возлюбленной, кото-

* Мифологическое сказание, изложенное в «Героидах» Овидия. Леандр, греческий юноша, полюбил жрицу Афродиты Геро. Чтобы встречаться с нею, он переплывал Геллеспонт. Однажды во время бури ветер погасил огонь маяка,

рая ждет его на маяке, указывая путь горящим факелом. Это старая прекрасная романтическая сага. Когда я играю «Ночь», то не могу забыть картину... сначала, как он бросается в море... она зовет... он отвечает... он, преодолевая волны, благополучно достигает берега, потом кантилена — они друг у друга в объятиях, далее, как он снова должен отправиться в путь, не будучи в силах расстаться, — пока ночь опять не окутывает все своим мраком. Не находишь ли ты, что эта картина подходит к музыке?»⁶⁶ Письмо это комментирует не только данную пьесу, но и вообще характер шумановской программности. Музыка, возникшая самостоятельно, только ассоциируется с определенным сюжетом, поскольку в нем есть аналогичная общая атмосфера и сюжетная схема. Такого рода программа, не претендующая на большее, чем может высказать музыка, разумеется, вполне заменима. Вместе с тем Шуман явно радуется своей находке: романтическая история о Геро и Леандре очень сродни его музыкальному сюжету, усиливает непосредственное восприятие пьесы.

В главной теме можно ощутить упорное и тревожное движение набегающих волн (аккомпанирующий фон). Мелодия «пловца», складывающаяся из отдельных реплик, полна страстного и мучительного чувства. Нарастает сопротивление стихии, все более напряженными становятся усилия человека; шум моря пререзают настойчивые зовы. В средней части пьесы — сцене любви — чудесная лирическая кантилена окрашена каким-то волшебным колоритом: воздействуют тонко расцвеченные, мягко диссонансирующие гармонии и зыбкая ритмика*. Моментами

который зажигала для него Геро, и юноша погиб. Увидев наутро мертвого Леандра (волны прибили его к подножью башни), Геро бросилась в море.

* Шуман пользуется здесь своими оригинальными приемами «закрепленных задержаний» и «предупреждающих басов» (см. об этом на стр. 436, 461).

сквозь музыку любовной песни слышатся отзвуки «темы пловца». Драматическая переходная часть, где все более грозно напоминает о себе морская стихия, подготавливает репризу — возвращение картины бурной ночи. Пьесу «In der Nacht» можно назвать романтической балладой; этот жанр представлен здесь в насыщено драматическом «сжатом» изложении, какое дано, например, в гениальной шопеновской прелюдии d-moll (№ 24).

Пожалуй, ни одна из пьес Шумана не завоевала такой популярности, как «Порыв» («Aufschwung»). Натиск нетерпеливой страсти, где слиты воедино и дерзость, и отчаянье, и бурная ласковость, — вот основной образ этой пьесы. Его выражение обладает той особенной, свойственной музыке эмоциональной конкретностью, по сравнению с которой любые словесные обозначения кажутся приблизительными. Содержание пьесы шире ее названия: это целая поэма с контрастами и с богатым внутренним развитием. Уже в главной теме выразительно сопоставлены короткие, неистово порывистые фразы первых четырех тактов и мелодически широкий ответ. Средний эпизод первой части (Des-dur), не уводя от общей атмосферы главной темы, дает, однако, новый, контрастный образ нежной ласковости. Центральный эпизод (B-dur) — более светлый, создающий некоторую разрядку, хотя беспокойный пульс продолжает ощущаться и здесь. В середине эпизода колорит омрачается и моментами захлестывают волны тревожного возбуждения. В тактах перехода к репризе на фоне глухого, мрачного рокота басов постепенно и все более настойчиво прорываются «предвестники» главной темы. После этого упорного наступления чувство устремляется в еще более мощном, неудержимом порыве.

Пьеса «Порыв» — концентрация чисто шумановской эмоциональности и образец типичной для него остроты выражения. Каждая мысль предельно

сгущена, все изложено с атакующим напором, все интенсивно и захватывает внимание.

В пьесе «Почему» («Wagim») Шуман позволяет себе сосредоточиться на совсем малом — на одном лишь психологическом нюансе вопроса, недоумения. Это кратчайший из шумановских «портретов-состояний». Образ создается короткой трехтактной темой с «повисающим в воздухе» терцовым звуком: музыка как бы воспроизводит из обычной речевой интонации вопроса ее две характерные черты — линию повышения и незавершенность окончания (именно вследствие этих двух характерных особенностей интонация вопроса в живой речи «ждет» своего завершения в ответе):

47

langsam und zart



Тема развивается в виде диалога двух голосов, в котором вопросительность мелодии и ее «безответность» все время усиливаются. Появляются и новые оттенки: вопрос становится грустно умоляющим, настойчивым. Так при полной сосредоточенности на одном мотиве пьеса оказывается очень емкой по содержанию, обнаруживает богатую внутреннюю жизнь. Афористическая миниатюра (как и в некоторых прелюдиях Шопена) по реальному объему воспринимаемого в ней становится большей, нежели ее тесные внешние рамки.

Пьеса «Причуды» («Grillen») — игривое скерцо. Обилие неожиданных акцентов, пикантно нарушающих метрическую схему, легко объясняет придуманное композитором название. В пьесе «Бессвязное сновидение» («Traumes Wirren») есть некая «стран-

ность» в разорванных фигурациях правой руки; в остальном же это довольно реальный по содержанию и не лишенный виртуозной эффектности фортепианный этюд. В «Басне» («Fabel») угадывается целая сценка с речами и движениями разных действующих лиц. «Конец песни» («Ende vom Lied») — тоже сценка, но иного характера. Шуман довольно определенно комментирует ее в одном из писем к Кларе: «Я имел в виду при этом, что в конце концов все находит свое разрешение в веселой свадьбе»⁶⁷. В последние такты пьесы композитор вкладывает более сложный смысл: «к концу снова является тоска по тебе и будто звучат, смешиваясь, свадебные и похоронные колокола»⁶⁸.

Названием «Фантастические пьесы» Шуман еще воспользовался трижды: в 1842 году он назвал так трио ор. 88, в 1849 — несколько пьес для кларнета и фортепиано ор. 73 и в 1851 году цикл из трех фортепианных произведений ор. 111.

Это последнее произведение задумано именно как связный цикл со строгим тональным планом и с тематическими ассоциациями (средняя часть второй пьесы родственна главной теме первой пьесы). Первоначально предполагалось назвать пьесы Романсами. В них действительно преобладает широкий мелодизм. В первой пьесе он представлен наиболее свободно, инструментально: на фоне мрачно драматического, кипучего движения рождаются отдельные мелодические фразы, образующие патетический монолог. Вторая пьеса — светлая и простая «песня без слов» с контрастной серединой. Третья — соединяет в себе энергичную ритмику марша с увлекательной лирической напевностью. При сравнении с ор. 12 обращает на себя внимание общая черта позднего стиля Шумана — некоторое ослабление характерности тематического материала, упрощение гармонии и ритмики, меньшая изобретательность в фортепианном изложении.

Новеллеты ор. 21, созданные весной 1838 года рядом с «Крейслерианой» и «Детскими сценами», несут на себе следы удивительного творческого подъема этих месяцев. В них то же обилие, разнообразие, сочность тематического материала, на каждом шагу блестящие шумановские находки и изобретения. Содержание Новеллетт Шуман связывал с мыслями и мечтами о Кларе; в действительности это содержание более разнообразно, наваяно и живыми картинами, и некоторыми литературными впечатлениями. В письме к И. Фишгофу композитор называет Новеллеты «связанными между собой приключенческими историями»⁶⁹, в другом письме — к Кларе он говорит, что среди пьес ор. 21 есть «шуточные, эгмонтские истории, семейные сцены с праотцами, свадьба, словом, нечто весьма симпатичное» *⁷⁰.

Как и во многих произведениях тридцатых годов, Шуман стремится в Новеллеттах к укрупнению формы. Все бóльшую роль играет тематическое развитие (часто на основе полифонии). Пьесы расширяются также путем «нанизывания» все нового и нового тематического материала. Внутри пьес образуются самостоятельные эпизоды, некоторые из Новеллетт разрастаются до масштаба сюит с калейдоскопическим чередованием многих разнообразных частей.

В рондообразной Новеллетте № 1 по-шумановски энергичный немецкий марш чередуется с красивой кантиленой, которая неожиданно и романтично освещается вдруг новыми тональными красками.

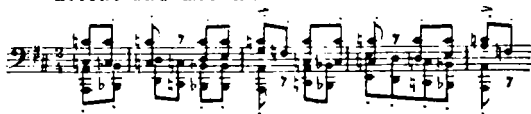
* «Эгмонтские истории» — по-видимому, параллель с отношениями Эгмонта и Клерхен в трагедии Гете (более определенно такая параллель проводится в письме к Кларе от 3 августа 1838 года⁷¹. В цитированном письме Шуман, шутя, намекает на происхождение названия цикла: ему хотелось бы назвать ор. 21 «Виккетами», но это слово «недостаточно хорошо звучит». Поэтому избрано имя другой Клары — певицы Новелло (она концертировала в Лейпциге в 1837/38 году и произвела на Шумана большое впечатление)⁷². Конечно, это не более чем шутка, в которой проявилась давняя склонность Шумана к замысловатым шифрам.

В Новеллетте № 2 музыка этюдно-виртуозного характера обрамляет чудесное Интермеццо, где мелодия выплывает из прозрачного фигурационного движения и вновь погружается в него.

Новеллетта № 3 представляет собой соединение двух самостоятельных пьес. Шуман сам подчеркнул полную независимость срединного Интермеццо, опубликовав его отдельно, в виде приложения к своему журналу. Эта публикация интересна еще и потому, что композитор предпослал музыке эпиграф — две стихотворные строчки из шекспировского «Макбета», относящиеся к сцене ведьм; автор добавил к этому, что публикуемое Интермеццо взято из более крупной пьесы, «где еще больше, чем здесь, можно обнаружить выражение дикой фантастической игры теней»⁷³ (о «Макбет-новеллетте» упоминается также в одной из дневниковых записей Шумана от 3 марта 1838 года)⁷⁴. В очень характерной теме первой части этой пьесы легкое скерцозное движение изобилует причудливыми тональными бросками и дерзкими «кляксами» диссонансов:

48

Leicht und mit Humor



В Интермеццо, которое автор снабдил обозначением «Rasch und wild» (быстро и дико), фантастическая пляска становится более стихийной: то демонически страстной, то таинственной, то временами подчеркнуто грубой, «дьявольской» (жесткие, иногда будто «завывающие» звучания параллельных кварт, хаотический, сбивчивый ритм):



Новеллетта № 4 — быть может, по контрасту с предшествующей — выдержана в очень мягких тонах: это рассказ о чем-то очень милом, домашнем, «уютном». Певучая мелодия все время звучит в дуэте с красиво вырисованным басовым голосом; в среднем разделе — излюбленная Шуманом игра прихотливых ритмов и красок.

Новеллетта № 5 — тематически пестрое рондо. Рефрен в духе бравурного полонеза чередуется с лирическими и характерными сценками. В этой пьесе, далеко не лучшей по качеству тематического материала, композитор иногда сбивается на «общие места» суетливых симфонических разработок.

Новеллетта № 6 начинается шуточным танцем в народном духе; за ним пестрой чредой следуют другие оживленно-праздничные эпизоды, образующие целую сцену, — скорее всего сцену крестьянской свадьбы. Некоторые образы возвращаются, обновленные обычным для Шумана вариационным мастерством. А рядом с вариантами, как бы по «ассоциации», рождаются новые родственные темы. Все это кипит, увлекая движением, красками, неожиданными контрастами, во всем неистощимая жизнь и молодость.

Сравнительно короткая Новеллетта № 7 ближе всего по типу к бетховенским скерцо; тема полна энергии и живого юмора, развитие усилено частой сменой тональностей и постоянными, столь излюбленными Шуманом имитациями.

Новеллетта № 8 — пример разрастания шумановской одночастной формы в сюиту*. Вначале темати-

* Об особенностях формы этой пьесы см. на стр. 388—389.

ческие разделы этой пьесы сопоставляются по принципу простого контраста. За лирически апассионантной темой следует трио I — танцевально-оживленное, с характерным для Шумана упорно выдержанным пунктированным ритмом (аналогии — в финалах «Симфонических этюдов» и четвертой симфонии). В трио II снова тот же пунктированный ритм, но тема существенно иная — скорее всего «охотничья» сценка: в развивающейся середине этого трио тема становится фоном, на котором звучит обаятельная лирическая мелодия (авторское обозначение: «голос издалека»):

50 *Stimme aus der Ferne*

The image shows a musical score for a piano piece titled "Stimme aus der Ferne" (Voice from the Distance), numbered 50. The score is written in a grand staff with a treble and bass clef. It is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the right hand is simple and lyrical, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with dotted eighth and sixteenth notes. The second system continues the piece, and the third system concludes it with a final cadence.

И сразу же дается вариант: мелодия звучит уже без «охотничьего» фона, как бы приблизившись и в полной мере раскрывая свой глубокий лиризм:



Именно в период создания Новеллетт Шуман писал об изобилии «звучащей внутри» музыки.

В 1839 году он замечает: «Все является ко мне само собой, и временами я чувствую, что мог бы играть все дальше и дальше, никогда не приходя к концу»⁷⁵.

Это признание композитора невольно вспоминается, когда прослеживаешь композицию Новеллетты № 8. После трио II мог бы снова прозвучать рефрен (главная тема), но воображение влечет композитора дальше. Появляется новая тема. Она обозначена: «продолжение и заключение», но, по существу, является началом самостоятельной части (здесь рондо явно переходит в сюиту). Эта новая тема — трехдольный марш, насыщенный великолепной «мускульной» энергией, — одна из лучших среди Новеллетт:



Следующие затем построения образуют новые контрастные «середины» и репризы. Но верный своей склонности к внутреннему объединению, Шуман протягивает между этими эпизодами то более, то менее заметные нити интонационного родства. Особенно типично появление в одном из эпизодов варианта «голоса издалека»:



Благодаря этой реминисценции последняя большая часть Новеллетты органически включается во всю композицию, приближая ее к шумановскому принципу сюиты «сквозного» строения.

Создание цикла «Ночные пьесы» (op. 23, 1839) сам композитор связывал с некоторыми очень мрачными ощущениями и образами. Первоначально цикл должен был называться «Похоронная фантазия» («Leichenphantasie»); окончательное название избрано, видимо, по аналогии с гофмановскими «Ноч-

ными рассказами». О настроениях цикла Шуман сообщает в письме к Кларе от 7 апреля 1839 года: «Об одном предчувствии я писал тебе; я испытал его в дни между 24 и 27 марта во время сочинения новой вещи; там встречается одно место, к которому я все время возвращался: будто кто-то тяжело вздыхает — «о боже». При сочинении я все время видел похоронное шествие, гробы, несчастных отчаявшихся людей. Когда закончил, долго искал название и всякий раз приходил к одному — «Похоронная фантазия»; не странно ли это? Во время сочинения я часто испытывал такие муки, что у меня наворачивались слезы, и я не знал почему — не имел для этого никаких оснований; затем пришло письмо от Терезы, и мне все стало ясно» (в письме невестки Шумана сообщалось о смерти его брата Эдуарда) ⁷⁶.

Лист характеризует содержание «Ночных пьес» как чрезвычайно мрачное и фантастичное; здесь, по его словам, «мерцают... скорее глаза сов, чем звезды, мы... слышим скорее писк летучих мышей и завывание ветра в разбитых башенных окнах, нежели вздохи любви. Сухие листья носятся по лужайкам, как духи, потревоженные в своих убежищах...» ⁷⁷

Обращаясь к музыке «Ночных отрывков», приходится констатировать, что как авторские, так, в особенности, листовские комментарии к ней весьма субъективны. Музыка этих четырех пьес, которые отнюдь не принадлежат к вершинам шумановского творчества, не вызывает столь многозначительных образных ассоциаций; в ней нет и того преобладания мрачных настроений, которое могло породить первоначальное название цикла. Это видно хотя бы из задуманных вначале названий отдельных пьес: 1. Похоронное шествие, 2. Курьезное общество, 3. Ночная пирушка, 4. Хороводная песня с сольными голосами.

Пьеса № 1 в полной мере соответствует своему первоначальному названию. Сумрачная, строгая в своем суховато аккордовом изложении и упорном

ритме, эта пьеса является едва ли не самой оригинальной в цикле. Тема пьесы № 2 (нисходящее движение параллельными аккордами) «ассоциативно» связана с музыкой шестивия. Но образ возникает совсем новый: это забавное скерцо, вначале будто изображающее веселую людскую суету, затем переходящее в ритмы хмельного танца. Пьеса № 3 — оживленная музыка «дружеской пирушки». Тема не принадлежит к числу оригинальных, но в процессе ее развития — немало интересных деталей: типично шумановских мелодических фраз, вплетенных в фигурационные узоры, освежающих тональных сопоставлений. Короткая связка между №№ 3 и 4 помечена *ad libitum*, но она существует и, следовательно, автор представлял себе «Ночные пьесы» как связный цикл. С этой точки зрения вполне естественной кажется в конце гимническая «хороводная песня». Логика очень ясна. Цикл открывается и завершается пьесами в характере марша. Первый — траурный, сумрачный (главная тональность *C-dur*, но фактически господствует сфера побочных минорных тональностей *d-moll* и *a-moll*); заключительный марш — светлый, гимнический. Хороводная тема, с ее торжественной и вместе с тем очень душевной мелодией, с певучими средними голосами, так удачно вырисованными благодаря широкому расположению, — одно из украшений цикла.

«Венский карнавал» (ор. 26, 1839). Как и во многих случаях, Шуман колебался в выборе названия. В письме к Симонину де Сир от 1839 года ор. 26 упоминается как «большая романтическая соната»⁷⁸. В произведении действительно есть очевидные признаки сонатного цикла. Прежде всего — в характере и в расположении частей: цикл открывается обширным Аллегро, за ним следуют медленная часть — Романс, скерцино, вторая медленная часть — Интермеццо, наконец, большой финал, написанный в сонатной форме. Тяготение к жанру сонаты сказыв-

вается так же в масштабах отдельных частей и внимания композитора к тематическому развитию.

Но в том же 1839 году, в письме к Кларе, Шуман характеризует свой новый опус как «romantisches Schaustück» — романтическую зрелищную пьесу⁷⁹. Такое определение ближе к действительному жанру произведения, и, в конечном счете, Шуман дал ему программное название с подзаголовком «Fantasie-Bilder» — «Фантазии-картины».

По-видимому, ор. 26 создавался под непосредственным впечатлением от весеннего венского карнавала 1839 года (канун отъезда Шумана из Вены). След этих впечатлений живее всего ощущается в первой части. Здесь Шуман вполне в своей сфере: большое рондо с пятью эпизодами дает ему возможность развернуть пеструю галерею образов: легко можно себе представить красочное карнавальное шествие на берегу Дуная. Главная тема (рефрен) относится к тому же типу, что и первая Новеллетта, — это воплощение молодой энергии, неиссякаемой, рвущейся на волю силы. В эпизодах есть довольно заметная группировка: первый и третий (написанные в одной и той же тональности — *g-moll*) по преимуществу лиричны, хотя и сохраняют общий для всей пьесы празднично кипучий характер; второй и пятый эпизоды, основанные на игре ритмов, регистров, гармонических пятен, ассоциируются с карнавальными масками, праздничными затеями и озорными шутками; четвертый эпизод (*Fis-dur*), пожалуй, наиболее праздничный, вначале представляет собой ритмически забавную обработку простой песни, по свидетельству Г. Аберта, — немецкой народной мелодии «Es ritten drei Ritter» («Три рыцаря скачут») ⁸⁰, затем песня неожиданно модифицируется в «Марсельезу», поданную с подчеркнутым полнозвучием, — это дерзкая карнавальная шутка, направленная против меттерниховской полиции (в Вене «Марсельеза» была в то время запрещена).

Романс, так же как Интермеццо, едва ли следует непосредственно связывать с названием цикла. Это страницы из дневника личной жизни композитора. Романс принадлежит к тем тонко разработанным «говорящим» мелодиям Шумана, в которых каждая фраза, каждая интонация обладает своим важным, незаменимым психологическим оттенком и прокладывает в сознании глубокую борозду. В Интермеццо, наоборот, мелодия развернута вширь и увлекает не столько деталями, сколько полнотой чувства. По красоте и размаху это одна из лучших мелодий Шумана. Народно-шуточное скерцино и оживленный праздничный финал продолжают цепь карнавальных картин первой части. Нельзя не согласиться с Г. Абертом, который замечает, что финал, присочиненный композитором уже в Лейпциге, не поднимается к вершинам, достигнутым в предшествующих частях.

Нетрудно заметить, что во всех произведениях, созданных Шуманом в конце тридцатых годов, усиливается внимание к мелодии, к ее самостоятельной ценности, к ее широте. Отличный наблюдатель своего творческого процесса, Шуман сам отметил это в одном из писем к Кларе от марта 1838 года (см. стр. 423). С этим нельзя не связать его удачи в пьесах песенного жанра из Новеллетт, из «Венского карнавала», из «Арабески» и других, относящихся как раз к данному периоду.

По-видимому, с общим тяготением композитора к мелодизму следует связать и появление в 1839 году его тетради фортепианных пьес под названием «Три романса» (ор. 28). Первый по своему изложению напоминает Интермеццо из «Венского карнавала», но не подымается до мелодической красоты и вдохновенности названной пьесы. Во втором романсе баркарольная мелодия, звучащая в «бархатном» среднем регистре, включена в красивую, немного шопеновскую фортепианную ткань. Характер и форма третьей

пьесы очень мало отвечают названию «романс»: это инструментальное рондо с двумя эпизодами — интермеццо. Только во втором из них мелодическое начало господствует. Мелодия в основе своей проста, напоминает непритязательный бытовой романс, но как романтически обогащается она благодаря шумановскому изложению, в котором происходит как бы высвобождение мелодической линии от метрической схемы:

54 *Etwas langsamer*

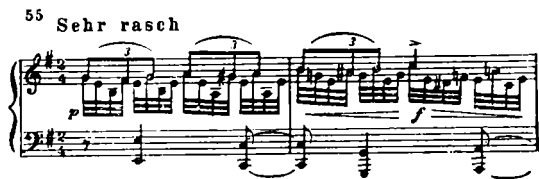


В сороковые и пятидесятые годы, когда Шуман связывал свои крупные музыкальные замыслы по преимуществу с симфоническим жанром, с камерным ансамблем, с ораторией, фортепианная музыка потеряла для него былое универсальное значение. Она остается более всего музыкой «для души», «для дома». Хотя в эти годы создаются фортепианный Концертштюк (ор. 92) и новое концертное Аллегро ор. 134, но не в них, главным образом, находим мы последние вспышки шумановского гения фортепианного искусства. Эти вспышки, правда уже не столь частые, запечатлелись в сборниках и циклах камерных фортепианных миниатюр.

Свои «Bunte Blätter» («Пестрые листки» ор. 99) Шуман предполагал вначале назвать «Spreu», бук-

вально — «Отходы». Видимо, название отпугнуло композитора своей прозаичностью, но оно довольно точно указывало на происхождение сборника. В нем объединены пьесы разных лет (от 1836 до 1849 года, а также без даты), которые несомненно были эскизами нереализованных вещей или непригодившимися фрагментами законченных произведений. Таково же и происхождение сборника «Albumblätter» («Листки из альбома» ор. 124). Сюда вошли, например, под названием Вальс (№ 4), Романс (№ 11) и «Эльф» (№ 17) не использованные композитором фрагменты из «Карнавала».

Первые из пьес «Bunte Blätter» — свидетельство приближения Шумана к его «песенному году». Первая пьеса (№ 1) может быть поставлена рядом с «Орешником» и с «Майской песней» из «Любви поэта». Здесь та же обаятельная, «скромная» лиричность мелодии, та же прозрачность аккомпанемента. Пьеса № 2 из того же сборника (обе созданы в 1839 году) — еще один мелодический шедевр Шумана; увлекательность мелодии соединяется в этой пьесе с богатством фортепианной фактуры, — это наглядный пример шумановского полиритмического изложения, создающего общую «разгоряченность» всей музыкальной ткани. В каждом из трех голосов — свои метрические акценты; нечетная группировка верхнего голоса соединена с четной в среднем, в то время как «запаздывающие» и «предупреждающие» басы все время акцентируют слабые доли такта:



Рядом с названными только что пьесами отмечу миниатюрный «внутренний» цикл «Albumblätter» *. Первая пьеска, в *fis-moll*, кажется, кратчайшая в творчестве ее автора, послужила, как известно, основой для отличного вариационного цикла Брамса. Из двадцати пьес, составивших «Albumblätter» оп. 124, выделяются своей характерностью «Фантастический танец», «Эльф», «Шутка» («Burla»), «Лендлер»; пользуется известностью тонко поэтическая «Колыбельная песня».

И в «Пестрых листках» и в «Лесных сценах» (оп. 82, 1848—1849) заметно упрощение и гармонического стиля Шумана и его фортепианной фактуры. Причина, видимо, двоякая: связанная и с общей эволюцией шумановского стиля, и с особенностями того жанра пьес «для дома», который композитор культивировал в поздние годы. В «Лесных сценах» пьесы объединены почти исключительно на сюжетной основе: цикл последовательно рисует впечатления лесной прогулки. Каждая из зарисовок безукоризненно точна в выборе колорита, настроения, изобразительного штриха. Но далеко не всюду правдивость соединяется с поэтической «магией» искусства, способной в простом и знакомом открыть неизведанно глубокое и неповторимое. Пожалуй, лишь одна из пьес цикла подымается до этого уровня — это «Vogel als Prophet» («Вещая птица») — одно из самых больших достижений Шумана в области романтической картинности. Два элемента тесно сплелись в этой пьесе: внешний — колорит ночи и фантастически причудливый свист ночной птицы; внутренний — таинственность, неизъяснимая печаль и тревога, охватывающие душу перед неизвестным, перед ночной завесой судьбы. Сложный образ создан тончайшим соединением изобразительных штрихов («узоры»

* Это цикл внутри цикла: пять маленьких пьес под этим названием входят в «Bunte Blätter».

птичьего голоса) и музыки настроения, в которой огромную роль играют оригинальные, полные таинственности, гармонии.

У Шумана было бурное детство. Свойственные детству непосредственность и истинно творческая наивность, то есть способность непредвзято и с пылкой готовностью впитывать жизненные впечатления,— все это во много крат усиливалось в Шумане его прирожденным даром артиста. Артистизм вообще глубоко сродни детству души,— он раскрывает душевные сокровища детства и продлевает их жизнь, иногда — до глубокой старости.

Так было и у Шумана, хотя прогрессирующая болезнь упорно старила его, подавляла и иссушала душу. Во всяком случае, в годы расцвета он еще полностью сохранял свои прирожденные свойства и поэтому, между прочим, так легко чувствовал себя в мире детей.

Напомню, что в 1830 году Шуман был центром маленького общества в детской у Вика, где с увлечением развлекал Клару и ее младших братьев. И впоследствии, тоскуя о своей невесте, он охотно возвращался к картинам ее детства. Думается, это и послужило непосредственным толчком к созданию «Детских сцен» (op. 15, 1838). О них автор сообщал Кларе: «Это как бы отзвук на твои слова, которые ты мне как-то написала: «я часто могла бы тебе казаться ребенком»; и далее,— «я был совершенно окрылен и написал до тридцати маленьких, забавных вещиц, из которых выбрал около двенадцати и назвал детскими сценами. Ты обрадуешься им, но как виртуозная пианистка должна о них, конечно, забыть»⁸¹.

Большая часть «Детских сцен» и весь цикл в целом проникнуты лиризмом. Это, как заметил Шуман, «отражения, созданные взрослым и для взрослых»⁸².

Поэзия воспоминаний и размышлений о детстве — вот что составляет атмосферу произведения.

В эту атмосферу вводит уже первая пьеса «О чужих странах и людях». Ее название могло бы быть и другим: образ пьесы более обобщенный — сосредоточенность и самозабвенность детской мечты. Ласковая и светлая мелодия в первом же такте окрашивается очень характерной для Шумана гармонией, вносящей элемент «чудесного», романтически манящего. Близкий и еще более романтически приподнятый образ — в пьесе «Грезы», самой популярной в цикле и принадлежащей к жемчужинам шумановского мелодизма. Замечательно, как в этой пьесе, несмотря на квадратность построения, свободно и «бесконечно» льется мелодический поток, как подхватывается и усиливается он побочными голосами (не случайно пьеса так естественно звучит в переложении для хора) и как интенсивно, «густо» сплетается вся ткань пьесы, что отнюдь не отнимает у нее лирической непосредственности почти импровизационного плана.

Рядом с этими пьесами — другие «картины воспоминаний». Уютом и задушевностью овеяна картинка зимнего вечера «У камина». Пьеса «Почти серьезно» — маленькая поэма о первом, робком, но уже настоящем волнении сердца. Ритм, маскирующий здесь все сильные доли такта в мелодии и придающий ей особенную текучесть и трепетность, — одна из ярких стилистических находок Шумана.

Тонкой поэзией проникнута предпоследняя пьеса «Засыпающий ребенок». Она будто погружает нас в настроение вечера из андерсеновского «Оле-Лукоя» («Водних чулках он неслышно поднимается по лестнице и брызжет детям в глаза сладким молоком... Тогда веки у всех начинают слипаться... И как только они затихнут, он начинает рассказывать им сказки»). Мелодия растворена здесь в монотонно вибрирующем и сладко чарующем общем движении. Конец пьесы



Р. Шуман — Фортепианная пьеса «О чужих странах и людях» из цикла «Детские сцены», ор. 15 с посвящением свояченице Марии Вик. Дрезден, 1848

Автограф. Дом-музей Шумана

преднамеренно неопределенный, расплывающийся (*ritardando* и вместо тоники — повисающая в неразрешенности четвертая ступень).

Есть в «Детских сценах» и пьесы чисто характеристического плана. Такова прежде всего пьеса «Пугание» — вначале словно рассказ о чем-то сумрачном и странном, затем по-шумановски неожиданное вторжение музыки «пугания» — таинственной, мелькающей, как вечерние тени на стене. Таковы и пьесы-игры: «Верхом на палочке», «Игра в жмурки». Финал цикла — «Поэт говорит» — послесловие от автора. «Мы перелистали с вами чудесные страницы детства, склоним же голову перед этой непреходящей красотой!..» Так или почти так можно истолковать полные благородства и величавой мысли последние строчки цикла.

В сороковые годы, уже в собственной семье, Шуман снова тесно соприкоснулся с миром детства. Он с удовлетворением писал Э. Крюгеру: «Дома очень оживленно. Пятеро детишек скачут вокруг и начинают уже прислушиваться к Моцарту и Бетховену»⁸³. По воспоминаниям старшей дочери Марии, Шуман любил играть детям на фортепиано, рассказывал им занимательные истории, читал книги. Небольшая фортепианная пьеска, сочиненная ко дню рождения Марии (1 сентября), явилась началом работы над «Альбомом для юношества» (ор. 68, сентябрь 1848 года)*. Подобно «Детским сценам», новый сборник чрезвычайно увлек композитора. «Все это прямо вылилось из меня», — писал он о сочинении «Альбома» К. Рейнеке⁸⁴.

* Первоначальное название — «Weihnachtsalbum für Kinder» («Рождественский альбом для детей»), упоминающееся в ряде писем Шумана. Издатель Ю. Шуберт нашел такое название непрактичным, и сборник был озаглавлен «40 Clavierstücke für die Jugend» («40 фортепианных пьес для юношества»). Во втором прижизненном издании (1851) сборник получил свое окончательное название — «Album für die Jugend».



Титульный лист к шумановскому «Альбому для юношества» оп. 68
Художник Людвиг Рихтер

В «Альбоме» многое определено его «адресом», а также педагогической направленностью: в отличие от «Детских сцен», это пьесы вовсе не только о детях, но прежде всего для детей — для их воспитания, для их исполнительских возможностей и музыкального воспитания. Но воспитательная задача не подавила и не обезличила художественно-творческую природу нового сборника пьес; наоборот, в отличие от посредственной инструктивно-педагогической литературы, Шуман хотел щедро одарить своих юных исполнителей индивидуально яркой и образно увлекательной музыкой*. «Адрес» лишь обусловил строгий, экономный отбор выразительных средств и их педагогически разумное использование.

Пьесы, составляющие «Альбом», в большинстве образно конкретны, очень характерны; здесь собраны «зарисовки с натуры» из большого и разнообразного мира, окружающего ребенка. Это и жизнь в доме, в детской, и картинки природы, и «сельские сцены», и беглые, контурные зарисовки типов («Смелый наездник», «Веселый крестьянин, возвращающийся с работы», «Незнакомец»). Пьесы из «Альбома» Шуман часто замышлял именно как «картинки». Он писал в 1848 году своему другу, художнику И. Лауренсу: «Я думаю, многое отсюда [из «Альбома для юношества»] должно Вас побудить к созданию новых картинок, таких же изящных и вдумчивых, какие я уже получал от Вас»**⁸⁶.

Педагогическая сущность «Альбома» отнюдь не сводилась к правильному выбору и соблюдению «сте-

* Клара записала в своем дневнике: «Пьесы, которые обычно разучивают дети во время фортепианного обучения, столь плохи, что Роберту пришла мысль сочинить и издать тетрадь (нечто вроде альбома), состоящую исключительно из детских пьес»⁸⁵.

** Вместе с письмами Лауренс часто посылал Шуману маленькие акварели — иллюстрации к его произведениям. Но обложка первого издания «Альбома» была украшена картинками Людвига Рихтера.

пеней трудности». Шуман отразил в этом сборнике широкие идеи музыкально-эстетического воспитания, которые он сформулировал в «Жизненных правилах для музыкантов»*.

В «Правилах» Шуман призывает молодых музыкантов внимательно прислушиваться ко всем народным песням — «сокровищнице прекраснейших мелодий», которая раскрывает «глаза на характер различных народов»⁸⁷. В «Альбоме» он дает целую серию пьес в духе немецких народных песен (№№ 2, 7, 10, 18, 20, 22, 24, 43), а также «В духе сицилианы» (№ 11), «Песню итальянских моряков» (№ 36), «Северную песню» (№ 41).

«Правила» настойчиво ориентируют музыкантов на высокое искусство классиков — на их эстетику и на их технику, автор советует пораньше познакомиться с основами гармонии и контрапункта. Такие пьесы, как «Хорал» (№ 4), «Kleine Studie» (№ 14), «Песенка в форме канона» (№ 27), «Маленькая фуга» (№ 40), «Фигурированный хорал» (№ 42) — педагогическая реализация этой мысли. «Классическое» в технически доступной и доходчивой форме — вот задача, которую ставит здесь композитор. Вероятно, этой же задачей вызвано прямое цитирование в «Альбоме» классических музыкальных тем: в «Марше солдатиков» (№ 2) Шуман использовал тему скерцо из скрипичной сонаты Бетховена ор. 24 (так называемая «Весенняя соната»); в пьесе № 21, не имеющей заголовка, — еще одна бетховенская мелодия — тема терцета из «Фиделио» (№ 13, «*Euch werde Lohn in bessern Welten*»).

И уже без всякой преднамеренности, а просто потому, что к этому делу прикоснулась рука Шу-

* Эти две работы замышлялись им как единое целое; предполагалось, что пьесы будут перемежаться педагогическими афоризмами. Замысел не был осуществлен: «Правила» вышли в качестве приложения ко второму изданию «Альбома».

мана, — «классическое» предстает здесь не в облике скучной педагогической дидактики, — как в бесчисленных добропорядочных школах и школьных сериях, — а одухотворенно, творчески. Сквозь традицию, жанр, прием всюду отчетливо просвечивает свое, шумановское, всюду ощущаешь подъем чувства. Как характерна в этом отношении пьеска «Kleine Studie» («Маленький этюд»), — по изложению явно стилизующая прелюдию к баховской фуге № 1 из «Wohltemperiertes Klavier», а по гармониям и скрытой мелодической нити очень шумановская, овеянная живой романтической поэзией.

Это замечательное качество, увы, уже тускнеет в Трех фортепианных сонатах для юношества (op. 118). Созданные в предпоследний год творческой жизни Шумана (1853), они разделили судьбу многих вещей этого периода. Педагогическая ценность их бесспорна, но творческая свежесть проявляется здесь далеко не везде. Лучшие же страницы непосредственно примыкают к «Детским сценам» и к «Альбому». Это «Тема с вариациями» и «Рондоллетто» из сонаты № 1, «Канон» и «Вечерняя песня» из сонаты № 2, «Цыганский танец» и «Мечта ребенка» из сонаты № 3.

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД СТИЛЕМ

О композициях со сквозным развитием. Путь музыкального классицизма от его ранних стадий (клавесинисты, мангеймцы и молодой Гайдн) до Бетховена был непрерывным восхождением от относительно простого к сложному. Вершиной композиционной культуры баховской эпохи явилась фуга, новой аналогичной вершиной стала зрелая классическая соната, где опять, но уже в совершенно иной формации восторжествовал принцип развития.

О романтиках первой половины девятнадцатого века, и о немецких в особенности, можно сказать, что они в известном смысле начали «сначала», то есть снова (как и предшественники зрелого классицизма) сделали центром внимания простые жанры и формы, заимствованные из «натуры». В этом освеженном ощущении музыки быта таилась обновляющая, жизнотворная сила новых течений девятнадцатого века.

Но на простые композиционные схемы (период, двух- и трехчастные формы) уже в огромной мере влияла достигнутая в девятнадцатом веке тончайшая композиционная культура сонаты. Влияли, во-первых, общие композиционные масштабы, свойственные эпохе сонаты, во-вторых, тенденция углубленного внутреннего развития, в-третьих, усложнение и обогащение функций отдельных разделов формы и вся композиционная логика, выработанная зрелым классицизмом.

Влияние сложных форм на простые проявилось уже у классиков. Оно сказалось, в частности, на трактовке первоначальной из «малых» форм — периода. В периоде стали возможны тональные и тематические сопоставления, весьма значительная тематическая разработка, свои внутренние репризы. У Бетховена в форму периода укладываются крупные, самостоятельные разделы большой композиции (например, весь первый раздел скерцо из пятой симфонии). У романтиков, как известно, период нередко является формой целого произведения и притом весьма значительного по содержанию и по глубине развития (например, прелюд Шопена № 24).

Та же тенденция действует при соединении двух или трех периодов, образующих «простые» формы. Характерно, что в девятнадцатом веке уже почти изживает себя традиционный знак репризы, то есть механическое повторение каждого из разделов «простой» формы. Повторения варьируются или разраба-

тываются; при этом применяются различные способы «продления» формы — переходы, расширенные каденции, заключения и т. п. Замечательным мастером такого внутреннего развития простой формы был Мендельсон: нередко в его «Песнях без слов» производит впечатление не столько тематический материал, сколько неистощимая композиционная изобретательность во внутреннем развитии миниатюрной пьесы (например, в «Песнях» № 2 и № 21).

Дальнейшее укрупнение простой формы, даже тогда, когда оно идет не по пути сонаты, все же неуклонно проникается чертами сонатности. Это легко можно наблюдать на примерах классического рондо. В нем, как и в сонате, все более и более дифференцируются функции отдельных разделов: рефрены становятся то экспозиционными, то разработочными, то заключительными (тип коды); эпизоды то приближаются к типу побочных партий, то более обособляются и становятся похожими на «трио», то, наоборот, приобретают характер развивающих средних разделов. Таким образом, и эта форма оказывается вполне пригодной для развития тематического материала и становится целостной композицией, логически строго охватывающей все составные части.

У Шумана малая форма на первый взгляд проще, схематичнее, чем у его крупнейших музыкальных современников (например, у Шопена или Мендельсона). Бросается в глаза простое сопоставление двух-трех периодов, обычно — коротких, замкнутых, отчетливо разграниченных. На первом плане выразительность самого материала и его быстрая смена, что порождается страстью Шумана к разнохарактерности. Шуман культивирует излюбленный в восемнадцатом веке знак репризы, что даже зрительно — при взгляде на ноты — подчеркивает краткость и разграниченность составных частей формы.

Но таково лишь первое, поверхностное впечатление. В действительности Шуман чрезвычайно глу-

боко впитал композиционную культуру и технику классиков (так же как и баховскую) и исторически развил ее. Эта сторона шумановского мастерства не сразу улавливается потому, что традиция претворяется здесь чрезвычайно тонко и своеобразно.

«Жизнь» тематического материала внутри шумановской малой формы уведена вглубь. Слух, привыкший на достаточно обширном временном поле различать «изложения», «развитие», «переходы» и т. п., может просто не заметить шумановского чрезвычайно сжатого и интенсивного хода мыслей. Автор «Карнавала» в этом отношении сделал необычайно смелый бросок в будущее, предвосхитив совершенно новое ощущение времени в музыке. Если же вооружиться слуховым «увеличительным стеклом», то можно увидеть, как почти в любой из шумановских малых форм богато течет жизнь.

Она проявляется более всего в интенсивном сквозном развитии. Развитие начинается уже в экспозиции: в многогранном показе основного образа (как, например, в двух начальных предложениях пьесы «Порыв», двух контрастных элементах пьесы «Флорестан» из «Карнавала») или в быстром нагнетании основного настроения. Оно продолжается в срединных разделах в виде сложных трансформаций и перевоплощений главной темы. Здесь часто приоткрываются новые грани основного образа. Уход от его настроения может быть довольно далеким, но при этом сохраняются обычно более или менее ощутимые связи с исходным тематическим материалом (№№ 1, 3, 5 из «Крейслерианы», № 5 из «Давидсбюндлеров»). Контрастные середины, не имеющие разработочного или вариационного характера, включаются в сквозное развитие благодаря интенсивности самого контраста, его психологической естественности, удивительной, чисто шумановской быстроте и гибкости «переключений». Развитие продолжается далее в репризах и кодах, в которых часто основной

образ выражен с усиленной или, наоборот, с ослабленной, убывающей экспрессией.

Те же общие особенности прослеживаются в шумановской технике дальнейшего «укрупнения» малых форм. На первый взгляд заметнее всего принцип простого чередования сравнительно небольших замкнутых построений. Он необходим композитору для наиболее отчетливого показа каждого из образов в отдельности и для ощущения их пестрого ряда. При более глубоком рассмотрении обнаруживается сложное композиционное единство этих пестрых рядов.

Отметим прежде всего, что для Шумана эпохи расцвета его фортепианного творчества типичнее всего не сонатное развитие малых форм, хотя и многое из сонатной техники тематической разработки он с самого начала бережно культивирует. И далее, шумановские сложные формы, как одночастные, так и циклические, очень разнообразны и с трудом поддаются классификации. В этом тоже есть своя типичность: Шуман постоянно ищет необходимую ему свободную, индивидуализированную форму. Он замечает как-то: «чувство любит рапсодическую форму и в письме и в жизни»⁸⁸. Рапсодичность привлекала его и в своеобразных фортепианных фантазиях.

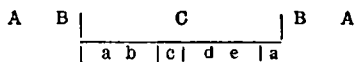
И все же в творчестве Шумана заметны некоторые довольно устойчивые принципы формообразования. Рассмотрим некоторые часто встречающиеся разновидности шумановских форм, условно расположив их в порядке возрастающей сложности.

Прибавляя к своим малым формам новые тематические построения, Шуман охотно приближается к принципу рондо. Один из простых примеров — первая часть «Венского карнавала». Вот схема этой пьесы:

А	В	А	С	А	Д	А	Е	пере- ход	F	А	Кода
реф- рен	эпи- зод	реф- рен	эпи- зод	реф- рен	эпи- зод	реф- рен	эпи- зод	(мате- риал «А»)	эпи- зод	реф- рен	(мате- риал «Р», «D», «А»)

Пользуясь определением Г. Катуара, эту форму можно назвать «калейдоскопическим» рондо. Оно в известном смысле ближе к традициям восемнадцатого века, отчасти к Шуберту, нежели к зрелым классическим рондо Бетховена; при этом сопоставления рефренов и эпизодов отличаются несвойственной музыке восемнадцатого века резкой контрастностью, а отдельные моменты тематического развития, особенно в коде, основаны на бетховенской технике. Типично в этой форме то, что «нанизывание» материала становится как бы «бесконечным» и все тематические построения в значительной мере оказываются «равноправными». Только развернутая кода, сводящая воедино материал разных эпизодов и рефрена, придает пьесе вполне законченный характер. Все предшествующее коде можно представить себе как произвольно взятый отрывок из цепи импровизаций.

В своих калейдоскопических пьесах Шуман не всегда соблюдает основной прием классического рондо — регулярность возвращения рефрена (то есть принцип периодичности). В ряде пьес «нанизывание» разнохарактерных эпизодов образует композиционное единство благодаря системе тематических обрамлений, иначе говоря, — путем симметрического расположения одинаковых или аналогичных по тематическому материалу разделов. Примером может послужить первая пьеса из цикла «Юмореска» оп. 20:



В этой пьесе, одновременно с обрамляющими репризами и «арками», действует другой чрезвычайно важный для Шумана принцип объединения: внутренние связи между тематически различными частями композиции.

Тема второго раздела («В») содержит два мотивных элемента: заполненную кварту и ход по звукам мажорного трезвучия:



Именно эти элементы лежат в основе серии небольших вариаций, составляющих третий раздел («С»). Так, в построении «а» обособляется и самостоятельно разрабатывается квартный мотив:



В следующем построении «b» кварты-квинты (в левой руке) соединяются с вариантом трезвучного мотива:



В вариации «с» трезвучное движение изложено в виде имитаций:



Далее в вариации «d» снова разрабатывается квартный ход:



Р. Шуман. Начало «Юморески» для фортепиано op. 20,
1839

Автограф. Дом-музей Шумана



Таким образом, вся группа миниатюрных эпизодов-вариаций, обрамляемая разделом «В», объединена еще с этим разделом нитями интонационных связей.

В приведенных примерах логика формообразования относительно проста и последовательна (периодичность или симметрия). Гораздо чаще Шуман смешивает разные принципы, нарушает инерцию, предпочитая неожиданность регулярному действию одного логического правила. Обратимся к характерной для Шумана рондообразной пьесе «Blumenstück» op. 19. Вот ее схема:

/	А	В	С	В	D	E	B _b	D	B _b	Заклучение
	Des	As	Des	As	Des	es	b	Des	Des	

Раздел «А» служит источником тематического материала всего цикла, но не становится его рефреном. Роль рефрена приобретает раздел «В» (напоминающий припев в куплетной форме). Его повторение в той же тональности (As-dur, сокращенное) после эпизода «С» позволяет ждать аналогичных реприз и в дальнейшем. Но после «D» не появляется «В», вместо этого вводится новый эпизод «E», а затем звучит минорная вариация на рефрен. И далее снова нарушение нормы: повторяется эпизод «D»; в цикле образуется, таким образом, дополнительное внутреннее обрамление: два «D» окружают эпизоды «E» и «В». Произведение оканчивается в исходной тональности (Des-dur), но не на исходном тематическом материале.

Разнообразно и прихотливо вплетаются в эту пьесу тематические сквозные линии. Помимо отмеченных выше реприз (точных и варьированных), имеет место развитие отдельных тематических элементов, заимствованных главным образом из раз-

дела «А». Так, например, тема рефрена («В») ассоциируется с «серединой» из «А». Эпизоды «С», «D», «Е» развивают первую, мажорную тему «А». Существование тематических реприз (рефрена) рядом с «ассоциациями» делает последние еще более скрытыми, так как на первом плане оказывается контраст рефрена и эпизодов. Возникает типично шумановская игра «масок» и «обнаружений» *.

В Новеллетте ор. 21 № 6 (A-dur) тенденция свободного истолкования рондо заметна еще более явно. Схема этой пьесы такова:

А В А В₁ С D В₂ С₁ D₁ В₃ Заключение

Здесь, как и в «Blumenstück», исходный материал не получает значения рефрена: после второго (сокращенного) проведения тема «А» больше не появляется. Роль рефренов, точнее говоря — обрамляющих реприз, выполняют далее «В», «С», «D». Таким образом, разделение тематических построений по обычным для рондо функциям в значительной мере сглаживается. Образуется «цепь», в которой любое звено может стать и рефреном и эпизодом.

Если в «Blumenstück» соблюдается относительная простота тонального плана, аналогия в масштабах и структурах разделов, и в этом смысле чередование разделов воспринимается как вполне упорядоченное, то в Новеллетте № 6 дело обстоит иначе. После сжатого и тематически однородного раздела «А» следует пестрый по материалу и более чем в два раза превышающий его по объему раздел «В». Повторение «А» наполовину сокращено и тонально примыкает к «В», что превращает его из самостоятельного раздела в дополнение. «В₁» появляется в

* Особенность «Blumenstück», между прочим, в том, что все контрасты тематических разделов здесь очень сглажены. Миниатюры, составляющие этот цикл, — почти «пьесы-близнецы», что полностью отвечает его названию (см. об этом на стр. 800).

контрастной тональности (Des-dur). «С» — снова крупный раздел, который состоит из миниатюрных вариаций с весьма контрастным сопоставлением тональностей. После маршевого эпизода «D» повторяется малый цикл — «B₂», «C₁», «D» (в измененных тональностях), что разрушает обычную для рондо «парность» сопоставлений и образует внутри пьесы сложную и весьма объемистую тематическую группу.

Добавим к сказанному, что разнообразный тематический материал Новеллеты № 6 подвергается свободному варьированию. Все это способствует максимальному разнообразию: в пестром, «вольном» последовании чередуются различные образы, тональные краски, композиционные масштабы, различные (неунифицированные) повторения. Вместе с тем здесь, как и во многих пьесах Шумана, заметны связи между отдельными тематически различными эпизодами. Например, легко обнаружить родство двух тем с пунктированным ритмом из разделов «B» и «D». В коде эти родственные темы своеобразно объединяются.

Форму промежуточную — между одночастной пьесой со свободным «нанизыванием» и сюитным циклом — мы видим, например, в Новеллете № 8. Как уже отмечалось, эта пьеса развивается вначале по принципу рондо, но затем, начиная с трио II, композиционный принцип меняется и пьеса приобретает иной облик. Характерна гибкость, свобода, с которой композитор (как бы «играя») пользуется различными композиционными приемами. Так, в трио II заключительное построение «незаметно» продлевается путем прибавления нового мелодического голоса («Stimme aus der Ferne») — заключение перерастает в «середину», вначале как бы развивающую, а затем в построении, обозначенном «Fortsetzung», — контрастную. Весь трехчастный раздел, названный трио II, из-за своего относительно крупного масштаба и тематического разнообразия в значительной

мере обособляется от предшествующих разделов и тем самым «расшатывает» принцип рондо. Вступление следующей, новой темы, обозначенной «Fortsetzung und Schluß», окончательно обрывает инерцию рондо. Здесь начинается новая композиция со своими внутренними серединами и обрамлениями. Благодаря такой группировке вся Новеллетта воспринимается как связный цикл из трех пьес разного масштаба и разного строения (с более резкой границей между второй и третьей пьесами). Связь между первой и второй пьесами возникает потому, что трио II является закономерным продолжением рондо (его пунктированная тема во многом аналогична трио I). Нить, протянутая от второй пьесы к третьей, — иная: это возвращение темы «Stimme aus der Ferne» (такт 116 от конца пьесы). В разобранной Новеллетте одностаянная «калейдоскопическая» форма начинает превращаться в сюиту сквозного строения.

Шуман тяготеет именно к такому промежуточному типу. Форма еще не перестает быть одностаянной, поскольку один раздел непосредственно вливается в другой и, при обычной для Шумана психологически чуткой смене настроений, воспринимается как цельная и непрерывная нить музыкального действия. Но вместе с тем форма уже становится циклом, поскольку каждый новый раздел и тематически и конструктивно обособляется. Такого рода «полусюиты» — с большим или меньшим тяготением то в сторону слияния частей, то в сторону их разграничения — весьма типичны для Шумана. От «полусюиты» один шаг к излюбленной шумановской форме сюиты сквозного строения, где части в полной мере индивидуализированы, разграничены, но и, вместе с тем, глубже связаны между собой.

Намеченную здесь «генеологию» шумановских форм, разумеется, не следует понимать буквально, то есть думать, что композитор неуклонно шел от

простого ко все более сложному. На самом деле различные композиционные принципы сохраняли для него самостоятельное значение. Так, рядом со сложно организованными сквозными композициями существовали и простые сюитные циклы или «собрания пьес», не претендующие на внутренние связи (хотя в ряде случаев не лишенные их).

Уже говорилось о том, что в композициях сквозного строения объединяющую роль играет принцип тематических реприз и обрамлений, связанных с формой рондо. Еще более важная роль принадлежит сквозному вариационному развитию; именно в нем проявились самые специфические черты стиля Шумана (к вопросу о шумановской вариационности мы вернемся).

Одновременно действуют и другие композиционные средства, скрепляющие сюиту. Немаловажное значение имеет логика тональных планов. На драматургию многочастных композиций существенно влияют традиционные черты финальных пьес с их более крупными масштабами и завершающим характером (например, в «Карнавале»). Многие определяются группировкой частей цикла, всегда заключающей в себе более или менее скрытую сюжетную драматургию. О «сюжетности» шумановских циклов справедливо говорит М. С. Друскин⁸⁹. Это находит подтверждение в многочисленных комментариях самого композитора, иногда называвшего свои пьесы «историями» («eine Geschichte») и снабжавшего их заголовками и ремарками, в которых как бы выступали наружу невидимые нити сюжета.

Надо до конца отдавать себе отчет в характере этой сюжетности. В соответствии с общей устремленностью романтизма она более музыкальна, чем литературна*. Иначе говоря, ведущей нитью

* Вспомним, что к «музыкальной» сюжетности, то есть к образам и логике развития, свойственным именно музыке, тяготели и многие романтики-литераторы. Отсюда их склон-

сюжета является не житейски закономерная последовательность фактов, а лирический ряд картин и настроений. Причем в их последовательности допускается и даже культивируется некоторая «своевольность» логики.

Если в этой «своевольности» заключается известная трудность восприятия музыки Шумана, то зато с ней неразрывно связана свойственная ему в особенной мере увлекательность и интенсивность музыкального процесса. Здесь, собственно, мы и подходим к реальному пониманию «сюжета» в шумановских циклах. В них картины и «лица» проходят перед нами в потоке непрерывно освежаемого чувства. Мастерство Шумана, его драматургическая чуткость, быть может, более всего сказываются в том, как он «ведет» свой музыкальный сюжет: как чередует нагнетания и разрядки, вводит новые образы и возвращается к старым, дарит нас, как из рога изобилия, тонкими оттенками уже знакомого чувства, поражает контрастными «бросками» и незаметными переключениями в новые сферы. Глубокая психологическая правдивость всего этого процесса — вот что создает цельность и внутреннюю обоснованность больших композиций Шумана.

О вариационности. Известно, что вариационность приобрела в искусстве романтиков девятнадцатого века исключительно большое значение, в некотором смысле аналогичное роли сонатной работочности в искусстве классиков. Пристрастие к вариационности тесно связано с общей эстетикой и психологией творчества романтиков — с их уже не-

ность «пересказывать» музыку (примеры — литературное изложение некоей воображаемой симфонии в комедии Л. Тика «Die Verkehrte Welt» — «Свет навыворот» — или описание музыкальной импровизации в гофмановской «Крейслериане»).

однократно отмеченной страстью к сочетанию разнохарактерности и единства, конкретности и обобщенности.

Каково же место Шумана в эволюции вариационного метода и вариационной формы? Не претендуя здесь на изложение истории вопроса, отмечу лишь две основные тенденции, которые наблюдаются в процессе развития формы «темы с вариациями» от середины восемнадцатого к началу девятнадцатого века, то есть в период, ознаменованный расцветом венской классической школы.

Первая тенденция заключалась в усилении индивидуального характера отдельных вариаций. Простое орнаментирование постепенно уступает место развитию тематического материала «вглубь». На основе исходных элементов рождаются новые образы. Все это можно заметить в наиболее зрелых вариационных циклах Бетховена*.

Вторая тенденция, также ярко проявившаяся у Бетховена, — к большей слитности вариационного цикла. Здесь оказывала влияние общая эволюция крупной формы, в которой принцип простого чередования уступал место драматургически планомерному развитию. В раннеклассических вариациях эта планомерность была еще в большинстве случаев очень внешней и заключалась лишь в постепенном техническом усложнении фактуры. И только относительно развернутая финальная вариация играла драматургически объединяющую роль. По мере созревания и развития классического инструментального стиля устанавливается более сложная планировка вари-

* В вариациях Бетховена ор. 34 F-dur индивидуальный характер отдельных пьес подчеркнут различными темпами и тональными сопоставлениями. В 32 вариациях c-moll — одной из вершин творчества Бетховена в этом жанре — помимо характерности отдельных вариаций, отметим возникновение в коде новой героико-драматической темы. Новая тема рождается и в вариационном финале бетховенской третьей симфонии (шестая вариация, g-moll).

ционного цикла: в его рамках заметно очерчиваются группы с определенными функциями; они напоминают то разделы сонатного аллегро, то части сонатного цикла.

Отношение Шумана к первой из отмеченных тенденций отличается полной определенностью: он сторонник максимального усиления характерности каждой из вариаций. В период работы над «Симфоническими этюдами» он писал И. фон Фриккену: «Что касается собственно до вариаций, то я сделал бы Вам упрек, который охотно предъявляет новая школа: в них слишком много одинакового по характеру. При варьировании объект хотя и должен все время прочно оставаться перед глазами, но стекло, через которое на него смотришь, должно всякий раз быть иного цвета, подобно стеклам, из которых составляются разноцветные окна; сквозь них местность кажется то розовой — будто в вечернем блеске, то золотой, как в солнечное утро и т. п. Я говорю здесь собственно о самом себе, так как за эти дни я написал вариации на Вашу тему, которые хочу назвать «патетическими», однако «патетическое», если оно там содержится, я попытался преломить сквозь разные цвета»⁹⁰. В «Симфонических этюдах» объект, то есть тема, удерживается еще довольно прочно, однако в других вариационных циклах Шуман идет гораздо дальше: варьирование часто служит ему не столько средством развития одного, исходного образа, сколько средством установления связи между различными образами.

Отношение Шумана ко второй тенденции более сложно. Он нередко пользуется приемами планировки, выработанными зрелым классицизмом. Отсюда, в частности, проистекает выбор характера и тональности для предпоследней пьесы, рассчитанной на то, чтобы лучше оттенить выразительность финала (например, субдоминантовая тональность в предпоследних номерах «Крейслерианы» и «Карна-

вала», тональность минорной доминанты и отклонение в область лирики в предпоследней пьесе «Симфонических этюдов» — по соседству с мажорным и наиболее действенным финалом). С той же традицией связана и особая широта, динамичность, кульминационность финалов ряда шумановских циклов. Однако в своих наиболее типичных, «вольном» построенных циклах Шуман в общем не придерживается строгой целенаправленной планировки бетховенского типа. Чаще он прибегает к тому же методу «нанизывания» разнохарактерных тем, что и в своих рондо.

Можно ли на этом основании сказать, что для Шумана оказывается уже несущественной проблема слитности, целостности цикла? Отнюдь нет. Освобождая себя от некоторых норм планировки, выработанных сонатным мышлением, Шуман вместе с тем делает значительный шаг вперед в искусстве объединения тематического материала. Фиксируя внимание более всего на разном, он одновременно придает тематическим связям характер более глубокий, тонкий и разносторонний. Он открывает для искусства новую, очень естественную и психологически правдивую «кривую» развития. Это новая музыкальная драматургия, раскрепощенная от прежних схем, смело и непосредственно фиксирующая ощущение жизненного «потока» впечатлений.

Новый вариационный стиль, выработанный романтиками, принято обозначать единым понятием «свободных вариаций». «Свобода» варьирования, точнее говоря степень удаления от темы в процессе разворачивания цикла, в действительности бывает весьма различной, и внутри нового стиля можно, в свою очередь, установить полюсы «строгого» и «свободного» письма. Диапазон между этими полюсами особенно широк у Шумана.

Такие циклы, как «Тема на имя Abegg» op. 1, Экспромт op. 5, находятся лишь в преддверье чисто шумановской вариационности. Эта последняя наибо-

лее ярко выражена в «сквозных» сюитных циклах, образцы которых описаны выше. Попытаемся охарактеризовать некоторые разновидности шумановских сюит, имея в виду использованные в них принципы варьирования.

Первая разновидность, ярко представленная в «Симфонических этюдах», еще тесно связана с типом классических «строгих» вариаций. Здесь присутствует законченная по мысли, ясно оформленная главная тема. Вариации в большей своей части сохраняют отчетливое родство с интонациями, гармонической схемой и общими контурами формы главной темы. В цикле безраздельно господствует основная ладотональность. Вместе с тем, в «Симфонических этюдах» уже ясно видны элементы «свободной» вариационности, расширяющие классическую традицию. В третьем, седьмом, девятом этюдах и особенно в некоторых этюдах, исключенных композитором уже в первом издании, мы видим столь далекое отклонение от темы и столь большую музыкально-образную самостоятельность, какие невозможны были бы в вариационных циклах предшественников Шумана. В финале же композитор смело вводит совершенно новую тему, связывая ее со старым материалом только путем искусного развития.

Более специфична вторая разновидность шумановских сквозных сюитных циклов, образцом которой является «Карнавал». Ее главный признак — отсутствие законченной по мысли и вполне оформленной исходной темы, которую заменяет тематический «эмбрион». Эта романтическая неопределенность, эскизность исходного материала способствует неограниченно свободной индивидуализации каждой из пьес. Поэтому сюитность в подобных циклах усиливается, в то время как вариационность несколько ослабляется, точнее — становится менее заметной. Сте-

лень влияния тематического «эмбриона» на ту или иную пьесу оказывается очень переменной, иногда лишь едва ощутимой. Тональный план строится более свободно.

Одна из романтически причудливых особенностей «Карнавала» заключается в том, что экспозиционное изложение его «темы» дается не в начале, а в середине цикла. Странность такого приема, так же как и загадочность самого облика этой «темы» — без начала и конца и без определенного исходного варианта *, — Шуман подчеркнул названием «Сфинксы». Только около половины пьес «Карнавала» приближаются к типу вариаций на данную тему, то есть интонации последней лежат в их основе и отчетливо заметны. Таковы, например, «Пьеро», «Арлекин», «Танцующие буквы», «Панталон и Коломбина» и некоторые другие. В таких пьесах, как «Кларина», «Эстрелла», «Благородный вальс», главная «тема» цикла дает лишь некий первоначальный толчок в виде одной характерной интонации (в этих случаях «завязкой» послужил вариант темы *as — c — h*). Но гармонические условия, в которые поставлена эта интонация, а главное — общее направление развития позволяют почти забыть о специфической особенности первоначального оборота.

В пьесах «Кокетка», «Реплика», «Евсебий» и некоторых других нельзя усмотреть даже подобного рода интонационной «завязки». Здесь мельчайшие элементы темы рассеяны в новом музыкальном материале или эпизодически «намекают» о себе, что придает новой пьесе лишь некое смутно ощутимое родство с другими номерами цикла. В мелодическом рисунке «Евсебия», например, есть интонации, напоминающие первый вариант темы (*a es c h*):

* Она имеет несколько разновидностей; главные из них, как уже указывалось, *a es c h* и *as c h*.

61



В «Кокетке» мелькают уменьшенные интервалы (неприготовленные задержания), которые ассоциируются с тем же вариантом *a es c h*, кроме того, использовано характерное «соскальзывание» с большой терции на малую, заключенное во втором варианте (*as c h*):

62 a



62 b



62 c

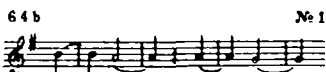


В пьесах «Кокетка», «Реплика», «Шопен», а также в «Паганини», Прерамбуле, «Паузе» обороты из главной темы появляются и в виде эпизодических «намёков», внешне трудно уловимых, незаметно вплетаемых в иной тематический материал, как, например, в следующих тактах из Прерамбулы (в басовом голосе):

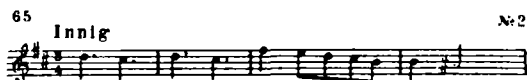
63



В «Давидсбюндлерах» тематический «эмбрион» представлен в виде motto (из пьесы Клары Вик) в самом начале цикла. Воздействие его на материал отдельных пьес проявляется гораздо менее отчетливо, чем в «Карнавале», и все же оно существует. В пьесах № 1 и № 18 легко уловить варьирование двузвучных интонаций из motto:

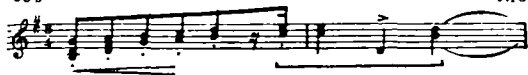


В пьесе № 2 (тема которой повторена в № 17) двузвучная интонация из первых двух тактов motto — ход с третьей на вторую ступень — дана в миноре и в совершенно новом контексте:



В пьесе № 3 вариант снова ближе к первоисточнику:





В этой пьесе усиленно используется свойственное *motto* изложение параллельными терциями. «Терцовость» затем играет роль в пьесах № 7 (особенно в средней части), № 13.

Наряду с отзвуками *motto* в «Давидсбюндлерах» имеют место другие, более общие связи между пьесами, например, присущее №№ 4, 10, 13 (в басу) движение по звукам минорного трезвучия.

В «Давидсбюндлерах» разнохарактерность пьес ощущается более явственно, нежели их родство (сюитность заметнее, чем вариационность). Общность действует как некий скрытый механизм, сообщающий всему музыкальному процессу связность, но остающийся «за кулисами». Не случайно тональный план этого цикла отличается еще большей свободой, чем в «Карнавале»: он не только включает отклонения в относительно далекие сферы (при основе G-dur затронуты Es-dur, d-moll, H-dur), но и завершается в новой тональности (C-dur).

В «Бабочках» тематическим источником служит краткая интродукция, которая, подобно *motto* в «Давидсбюндлерах», является эскизом музыкальной мысли. Только один раз на протяжении цикла, в № 10, тема интродукции возникает в узнаваемом виде, как вариация (см. нотный пример 3). В других случаях использованы ее отдельные элементы.

Композитора привлекает самый характерный интонационный оборот интродукции — нисходящее движение с несколько причудливым акцентом на «чужом» звуке (повышенной четвертой ступени):

67

Moderato



В вариационных откликах на этот оборот воспроизводится не его звуковой состав, но только выразительный принцип — «странный» акцент на хроматизированном соседнем звуке:

68

♩ = 120



69



Вариационность «Бабочек», хотя и более заметная, чем в «Давидсбюндлерах», действует все же «закулисно». В непосредственном восприятии это скорее обыкновенная сюита, написанная по типу шубертовских «Немецких танцев», но более портретная, характерная. Можно предположить, что в период создания «Бабочек» молодой Шуман вносил в свои сюиты элементы вариационности без вполне осознанного плана, во многом интуитивно, то есть, сочиняя, находился во власти определенных интонаций. Вместе с тем, самый принцип «эмбрионального» тематизма и его свободного использования в крупной форме, а также приемы образной трансформации тем (вплоть до их полной неузнаваемости) оказались очень жизнеспособными и получили историческое развитие. Многие в этом отношении роднит Шумана и Листа.

Третью разновидность шумановских сюитных циклов лучше всего характеризуют слова самого композитора, сказанные по поводу его «Арабески»: «Variationen, aber über kein Thema» — «Вариации, но без темы»⁹¹. Этот же принцип еще более широко применен в «Крейслериане». В ней не только отсутствует определенная исходная тема, но и вообще какой-либо главный источник материала. Объектом варьирования являются здесь некоторые формы движения и мелодические элементы, воплощаемые всякий раз по-новому. Вариационность трактуется столь расширенно, что во многих случаях позволяет говорить просто о тематическом родстве отдельных частей сюитного цикла.

Однако родство это очень глубокое. «Крейслериана» — замечательный пример тонкого взаимопроникновения музыкальных тем — идеал, к которому всегда стремился Шуман. К ней именно хочется отнести слова композитора из только что цитированного письма: «Гирлянды — так хочу я назвать этот опус; здесь все своеобразно сплетается».

Родство и «сплетение» легко прослеживаются при сопоставлении «флорестановских» пьес «Крейслерианы»: № 1, второго интермеццо из № 2, далее № 3, среднего раздела из № 4 (Bewegter), №№ 5, 7, 8. Все они принадлежат к области активной лирики «Крейслерианы», воплощая бурную, страстную порывистость, неукротимое стремление. Активность выражена потоком фигураций (со скрытым многоголосием) и в ряде случаев одновременно — динамичной остиной ритмикой с упорными ямбическими «проталкиваниями». Тематические соприкосновения пьес очень многообразны: музыка будто «играет» различными напоминаниями и ассоциациями. Некоторые из тем сходны по общему характеру движения — восходящего (№№ 1, 3, 8) или нисходящего (второе интермеццо из №№ 2, 7). В этих же и в других пьесах одновременно обнаруживаются прямые интонацион-

ные или ритмо-интонационные связи. Это видно из сопоставления следующих тем:

70a *Etwas bewegter* №2, Интермеццо II

70b *Sehr aufgeregt* №3

70c *Sehr rasch* №7

70d *Schnell und spielend* №8

Темы из №№ 3, 8 основаны на вариантах одного и того же мотива, причем в обоих присутствует активный ритм с характерными для Шумана ямбическими «толчками». Родственная ритмическая форма сближает между собой все приведенные темы, а также №№ 1 и 5, вторую тему из № 7. В №№ 1, 2 (второе интермеццо), 3, 7 вместе с другими признаками родства можно еще отметить «ступенчатость» восходящего или нисходящего движения. Интересно, что в контрастных мажорно-элегических пьесах и эпизодах «Крейслерианы» нити тематического родства не обрываются. Так, например, средний эпизод из № 3 варьирует главную тему этой пьесы, сохра-

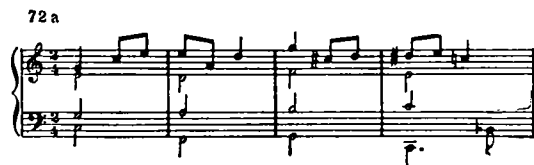
няя ее гаммообразное движение и отчасти фигурационный узор:



Характерная черта Шумана — щедрое изобилие тематического материала. Поэтому в его вариационной технике первостепенную роль играют всевозможные тематические наложения и новообразования, рождающиеся в большей или меньшей связи с исходным материалом. Отмечу некоторые из этих технических приемов.

Один из них — использование «производных тем», то есть возникших как контрапункт к основной мелодии, а затем получающих самостоятельное развитие.

В «Экспромте» ор. 5 значение «производных» тем получают, во-первых, бас (сочиненный в духе *basso ostinato*) и затем «теноровый» голос. Во второй вариации этот последний становится ведущей мелодией:



«Производной темой» является верхний голос во втором из «Симфонических этюдов». В одной из вариаций, напечатанных посмертно, эта новая мелодия проходит уже в ином контексте, не соединенная с главной темой:

73 а



73 б



Интересно рождение «производного» материала в побочной партии а-молл'ного концерта для фортепиано. Возникающий как очень выразительное встречное движение, оттеняющее главный мелодический голос, он затем (в среднем разделе побочной партии) обособляется и получает самостоятельное развитие.

Начало побочной партии
(в схематическом изложении)

74



Продолжение побочной партии,
основанное на развитии
«производного» материала

75



Прием, тесно связанный с только что описанным, можно назвать «производным варьированием» или проще — «вариацией на вариацию». В «Карнавале» пьеса «Реплика» непосредственно вытекает из темы предшествующей «Кокетки». В «Юмореске» шестой эпизод (Mit einigem Pomp) представляет собой вариацию на басовый голос предшествующего:



76b

Mit einigem Pomp



Оригинальнейший и, быть может, один из самых важных приемов шумановской техники состоит в том, что варьирование и разработка материала (как они сложились у классиков) заменяются тематическими ассоциациями. Иначе говоря, новое рождается не на основе старого, а только по ассоциации с ним*. Мы уже частично касались этого явления, говоря о тематических связях в разного рода циклах Шумана.

Ассоциация может заключаться в том, что старая тема дает как бы интонационную «завязку» для новой, где мелодия, однако, идет уже по совершенно самостоятельному пути и создает совсем иной образ. Это ясно видно при сопоставлении следующих двух тем из «Арабески»:



А вот темы из второй сонаты для фортепиано (g-moll), обязанные друг другу подобными ассоциациями:



* Этот прием близок к бетховенскому «производному контрасту», нередко наблюдающемуся в соотношении главной и побочной партий. У Шумана он трактуется шире и свободнее.

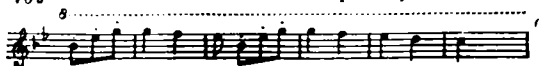


РОБЕРТ ШУМАН

Бюст Иоганна Петера Гёттингга. Дом-музей Шумана

76b

Промежуточная тема



76c

Побочная партия



Как уже бегло отмечалось, старый материал не находит иногда концентрированного выражения в новом, а как бы «рассеян» в нем. Это сообщает новообразованной теме прелесть полной новизны и свободы, при сохранении где-то в глубине волнующих отзвуков старого. Уже указывалась в этой связи пьеса «Евсебий» из «Карнавала». Приведу замечательную по поэтическому перевоплощению четвертую (посмертную) вариацию из «Симфонических этюдов»:



Аккордовые контуры и гармоническая схема главной темы проступают здесь довольно явственно, но иной ритмический склад, певучая «парящая» мело-

дия с совершенно новыми поворотами и акцентами — все это максимально «рассеивает» исходную тему, позволяет ее ощущать только как некую интонационную атмосферу, в которой родился новый образ.

Отметим еще одно явление шумановской вариационной техники, которое можно назвать м н и м ы м в а р ь и р о в а н и е м. Оно основано на интересной особенности музыкального восприятия — способности «верить» некоторым общим признакам определенного жанра. Если мы слышим в музыке поочередное, планомерное присоединение голосов, мы воспринимаем это как фугу или фугато; между тем здесь может отсутствовать важнейший момент — тема (на подобной «игре» в фугу основаны некоторые юмористические эпизоды в скерцо пятой симфонии Шостаковича). Точно так же впечатление вариационности может возникнуть и без действительного варьирования определенной темы, а лишь при воспроизведении одной характерной черты данного жанра — чередования относительно небольших замкнутых построений, в каждом из которых упорно выдерживается какой-нибудь определенный тип движения. Это впечатление усиливается при тональном единстве или тональной близости чередующихся построений и еще более при наличии интонационного родства.

В «Симфонических этюдах», например, первые два номера уже столь определенно «вводят в жанр», создают инерцию, что почти не связанный с темой третий этюд воспринимается как очередная вариация; то же относится к пятому, седьмому и девятому этюдам. В «Давидсбюндлерах» пьеса № 1 представляет собой миниатюрный вариационный цикл, где основная тема всего произведения воспроизводится довольно точно. Это дает достаточный толчок «инерции восприятия», и дальнейшее чередование пьес, где исходный материал почти или вовсе не ощутим, все же воспринимается как цель вариаций.

Роль вариационности у Шумана исключительно

велика. Она служит едва ли не главным, универсальным средством скрепления отдельных тематических находок в целостную форму. Можно сказать, что вариационность проникает «во все поры» шумановских композиций. Нередко внутри его вариационных и иных циклов мы находим «малые» циклы: такова, например, в «Давидсбюндлерах» отмеченная только что пьеса № 1 (шесть вариаций на motto) и здесь же №№ 3, 5, 11, в которых «середины» представляют собой вариации на тему крайних частей. В больших шумановских циклах невариационного типа обнаруживаются, на первый взгляд, неожиданные, но, конечно, не случайные связи между разными, иногда весьма удаленными друг от друга, пьесами. Так, в Интермеццо ор. 4 в близком родстве оказываются пьесы № 2 и № 6; в «Юмореске» заключительная пьеса заимствует материал из второй (см. заключение первого тематического раздела); в «Фантастических пьесах» ор. 111 связаны главная тема из № 1 и средняя из № 2.

О трактовке сонатной формы. Отношение Шумана к сонатной форме было в большой степени связано с его глубоким почитанием классиков, и в особенности Бетховена. Соната — это, по традиции, воплощение серьезных, глубоких мыслей, больших страстей, это нечто диаметрально противоположное салонной и концертной музыкальной «болтовне», которую так ненавидел Шуман. Свою интересную статью «Сонаты для фортепиано» он начинает выражением радости по поводу того, что среди «пестрой сутолоки» модных увлечений, среди всевозможных профанаций «еще встречаешь эти прочно уважаемые лица, ныне уже принадлежащие к исключениям», — иначе говоря, еще не перестали появляться новые сонаты. Но здесь же мы читаем примечательные строки: «Отдельные прекрасные воплоще-

ния этого жанра еще будут, скорее всего, появляться там и сям... в общем же, кажется, форма уже изжила себя, и это в порядке вещей; мы не должны на протяжении столетия повторять одно и то же, а должны подумать о новом»⁹².

Этот прогноз исторически ошибочен и, вместе с тем, очень близок к истине, если понимать его как точку зрения романтической школы. Творческий опыт самого Шумана вполне подтверждает его формулировку: он, как мы знаем, нередко обращается к сонате, дает в этом жанре прекрасные образцы, однако форма чаще всего претерпевает у него значительные изменения, преобразуется в нечто иное.

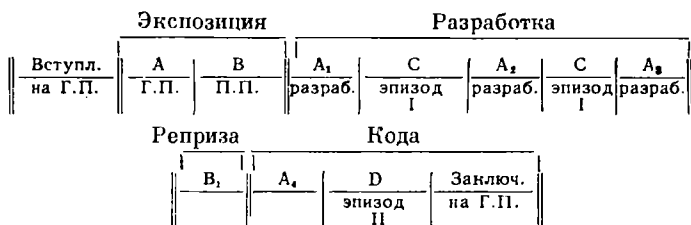
Как известно, трактовка сонатного аллегро всегда эволюционировала. Сравнивая его ранние образцы с наиболее зрелыми, бетховенскими, можно заметить следующие исторически складывающиеся новые черты: во-первых, происходит насыщение тематизма, постепенно теряющего свою бытовую, жанровую «натуральность»; темы, особенно лирико-драматические, становятся более концентрированными, порою напоминая «формулы» или «тезисы»; во-вторых, усиливается роль тематического развития; в-третьих, устанавливается строго обоснованная и рациональная логика крупной формы с отчетливым разделением функций, с определенной иерархической системой подъемов, кульминаций, драматических «завязок», «осложнений» и «развязок».

У Шуберта происходит в известном смысле возврат к раннеклассической сонате: темы снова приближаются к песенно-танцевальной «натуре», экспозиционность явно преобладает над разработочностью. Хотя и удерживается достигнутая эпохой Бетховена общая широта масштаба сонатной формы, но уже теряет свое значение бетховенская монументальная драматургия. Шуман обостряет тематический материал большей, по сравнению с Шубертом, характерностью или напряженной лиричностью, у него насы-

ценнее, «гуще» и самый процесс разворачивания мысли (и в этом отношении он ближе к Бетховену). Но в своей сонатной драматургии он еще дальше, чем Шуберт, отходит от классической логики построения, еще смелее заменяет ее другими формальными принципами.

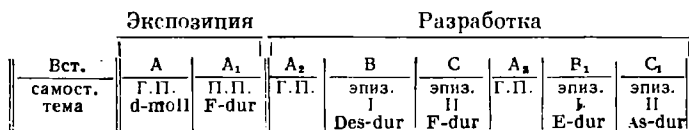
Обратимся к некоторым примерам.

Первая симфония, В-dur, первая часть



Это сжатое и, поначалу, довольно традиционное сонатное аллегро. Но в разработке на фоне повторяющегося мотива из главной партии возникает «производная» тема с очень самостоятельной мелодией (эпизод «С», см. ниже нотный пример 177). Чередование небольших разработочных построений на материале главной партии и новой, эпизодической темы «С» исчерпывает собой всю среднюю часть композиции. Реприза содержит только тему побочной партии и небольшой «ход» к коде; в последней главное место занимает новый эпизод «D», имеющий отдаленную тематическую связь с побочной партией (см. ниже нотный пример 178). Нетрудно видеть, что сонатное аллегро здесь приближается к рондо.

Другой характерный пример — первая часть четвертой симфонии:

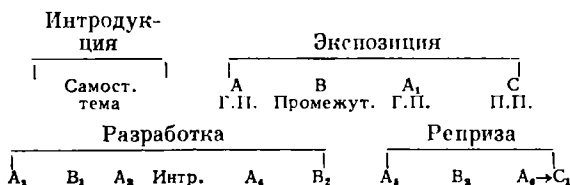


Реприза-кода

A ₁	C ₂	A ₃
тон. неустойч.	эпиз. II D-dur	D-dur

Вступление построено на самостоятельной теме, не используемой в первой части. В короткой экспозиции даются два тональных варианта одной темы, составляющие главную и побочную партии (прием обычный для Гайдна). Разработка основана на варьировании той же темы «А» (сопоставление ее главного мотива в разных тональностях) и проведении двух новых, эпизодических тем («В», «С»). Реприза, объединенная с кодой, ничем принципиально не отличается от предшествующего раздела и поэтому не создает симметрической уравновешенности формы. Итак, здесь мы опять видим рондообразное чередование, причем в проведениях темы «А», играющей роль рефрена, усиленно использован метод варьирования и, в частности, многочисленных перестановок темы в разные тональности.

Близкую к этому картину мы наблюдаем в первой части первой фортепианной сонаты (fis-moll):



Чередование темы главной партии с тремя самостоятельными другими темами (интродукция, «промежуточная» тема и побочная партия) создает явную рондообразность.

Соединение сонатной формы со свободной вариационностью отчетливо представлено в разобранной уже первой части фортепианного концерта a-moll.

Отметим, что здесь сосуществует разного рода варьирование. В побочной партии и в эпизоде As-dur мелодическое ядро темы полностью сохранено и «свобода» варьирования не очень широка. В разработке и в коде она становится шире, но тема еще легко узнаётся. В связующей партии (тема праздничных «юбилейных», см. нотный пример 33) и в некоторых других моментах имеет место не прямое варьирование темы, а вполне свободное использование ее отдельных элементов.

Вариационность еще глубже и многообразнее сплетается с сонатностью в первой части третьей фортепианной сонаты. Вся композиция состоит из пяти небольших «циклов»: экспозиции, разработки, репризы, второй разработки и кода. Тема главной партии служит рефреном и проводится в варьированном виде. В начале второго и четвертого «циклов» рефрен появляется в мажоре (напоминая аналогичный мажорный вариант темы в эпизоде As-dur из первой части фортепианного концерта); в репризе — в очень далекой минорной тональности h-moll. Темы побочной партии (c-moll и Es-dur) служат контрастными эпизодами и вместе с тем содержат варьированные элементы главной темы.

Все эти примеры говорят об одном и том же: деформируя сонату, Шуман привносит в нее принципы рондо и свободной вариационности, то есть обнаруживает ту же тенденцию, которая отмечалась в его «сквозных» сюитах. В результате этой деформации сонатное аллегро приближается к типу одночастной инструментальной поэмы.

Поэма порождена романтической потребностью свободного излияния чувства и проникновения в глубь «лабиринта жизни». Поэма разрушает логическую предначертанность формы, выработанную сонатой, оставляет свободу для любых, самых индивидуальных и неповторимых «поворотов» в развитии мысли. Она свободна и для беспредельно широкого

охвата разных образов, их граней и оттенков. Но поэма, как она реально сложилась в музыкальном романтизме девятнадцатого столетия, наследует у классиков, и прежде всего у Бетховена, идею целостности и сквозного развития. Все это отчетливо проявляется в сонатных композициях Шумана, таких, в частности, как первая часть а-молл'ного фортепианного концерта, первая часть Фантазии ор. 17, первая часть первой сонаты и многие другие *. Сила этих произведений в свободе, многогранности, гибкой перевоплощаемости и одновременно в большом динамизме, цельности.

Как известно, жанр инструментальной поэмы начал складываться в поздних сонатах Бетховена и получил наиболее законченное выражение в симфонических произведениях Листа. Искания Шумана в этой области ближе всего к Шопену, но между ними существуют и заметные отличия. При всей романтической эмоциональности и непосредственности Шопена, его формы всегда безукоризненно логичны, пропорциональны, подчинены точной и весьма объективной «мере времени». Шуману в большей мере свойственна стихийность. Его творческий процесс ближе к гениальной импровизации, нежели к точному конструированию. Поэтому он чаще разрушает или резко деформирует логические рамки, масштабы и пропорции, выработанные классиками.

Склонность Шумана до одержимости увлекаться одной мыслью или страстью приводит к тому, что внутренние грани в его больших композициях иногда оказываются почти стертыми, а контрасты приглу-

* Интересно проследить на частном примере, как исторически рождалось название для этой новой романтической разновидности сонаты. По поводу пьес, входящих в Фантазию ор. 17, Шуман писал, между прочим, что намерен назвать их «поэмами» («Dichtungen»). «Последнее слово,— добавляет он,— я долго искал, никак не умея его найти. Я думаю, в качестве обозначения музыкальных произведений оно очень благородно и значительно»⁹³.

шенными; на первый план выступает единство и слитность. На это обратил внимание В. А. Цуккерман в своей глубоко интересной работе об исторической эволюции рондо. Он пишет: «Типичное в шумановской музыке большого масштаба — страстная стремительность, лихорадочная возбужденность, а обычное средство ее выражения — не столько широкая кантилена (широкая кантилена у Шумана чаще всего спокойна, созерцательна), сколько напряженно взвинченная моторика, данная либо на непрерывно-равномерном беге, либо на остилатно проведенном ритме. Здесь мы сталкиваемся с характерной для Шумана полярностью. Конфликтная непрерывность обнаруживает у Шумана (отчасти у других романтиков) тенденцию подвергаться «электролизу» * — распаться на контрасты без непрерывности (сюитность) либо, напротив, давать непрерывность без контрастности (токкатность)»⁹⁴.

Примеры, могущие проиллюстрировать это обобщение, уже приводились. В финале третьей сонаты Шумана грани и тематические сопоставления сонатной композиции почти полностью «поглощаются» сплошной устремленностью и общим единообразием движения. В первой части первой сонаты и в финале второй сонаты отчетливо вырисованные контрастные темы — всего лишь «островки» в широкой, беспокойной стихии основного образа. Место, уделяемое в этих и аналогичных композициях Шумана непрерывному токкатному движению, явно гипертрофированно, непропорционально: страсть как бы переливается через край, делая малозаметными традиционные внутренние границы и соотношения сонатной формы.

В первой части «Венского карнавала» отчетливо реализуется противоположная тенденция — «контрастность без непрерывности», что связано, по-види-

* Электролиз — разложение вещества на составные части при прохождении через его раствор электрического тока.

тому, с преобладанием в этом произведении внешней характерности над лиризмом.

Конечно, Шуман нередко дарит нас удивительно гибким сочетанием эмоциональной устремленности и «локальной» характерности. В этом отношении особенно замечательна Фантазия, а из сюитных циклов-поэм «Юмореска» и «Крейслериана».

Общеромантические тенденции свойственны и сонатному циклу Шумана. Они проявляются, во-первых, в стремлении увеличить реальное количество самостоятельных тематических эпизодов, то есть сделать цикл более разнохарактерным, во-вторых, в стремлении теснее связать между собой все эпизоды и части цикла.

Увеличение количества самостоятельных эпизодов особенно часто наблюдается в шумановских скерцо: дополняя их вторым трио, композитор превращает традиционную для этого рода частей трехчастность в композицию типа рондо. Тематически самостоятельные эпизоды встречаются и в медленных частях, не говоря уже о финалах, где многотемность и рондообразность имели давнюю традицию.

Внутренней связи между частями цикла Шуман достигает «сквозным» развитием тем и тематических элементов. Так, например, в Квинтете тема главной партии первой части проходит (в увеличении) в коде финала. В финале второй симфонии развивается тема Адажио. В четвертой симфонии роль сквозного тематического материала играет вступление к первой части (тема эта появляется затем во второй и в третьей частях).

В ряде произведений зрелого и позднего периода Шуман упорно стремится связать части цикла, создавая между ними родство отдельных интонаций или других тематических элементов (см. об этом в главе, посвященной камерным ансамблям). Такое родство бывает внешне мало заметным, так как близкие мелодические обороты появляются всякий

раз в новом контексте и связаны с новым образным содержанием. Они менее всего бросаются в глаза там, где в качестве «блуждающего» элемента используется не какая-нибудь одна наиболее характерная интонация главной темы, а разные интонации, рассеянные в одной или нескольких мелодиях. В этих случаях происходит сложное, перекрещивающееся взаимовлияние тем; «механизм» таких связей хоть и действует «за кулисами», но играет большую роль, создавая единство интонационной атмосферы всего произведения (с большой настойчивостью проводится принцип сквозного интонационного развития в шумановском виолончельном концерте).

Шуман стремился не только к тематическому, но и к конструктивному объединению цикла. В некоторых случаях у него части исполняются без перерыва (симфония d-moll, вторая и третья части в концерте для скрипки d-moll, вторая и третья части в концерте для фортепиано a-moll и др.). Его привлекала мысль о сжатом цикле, то есть одночастности листовского типа. Опытами осуществления такой сложной одночастности были первая часть Фантазии op. 17, первая часть a-moll'ного фортепианного концерта.

Так Шуман своим путем шел к большим общеромантическим преобразованиям сонатной формы. Его усилия в этой области имели свои ограничительные рубежи, обусловленные главным образом историческими причинами. Вторгшись в пределы нового, Шуман не сделал следующих радикальных шагов вперед. Наоборот, его поздние сонатные циклы при наличии в них важных новаторских элементов (монотематизм) в целом традиционнее ранних композиций.

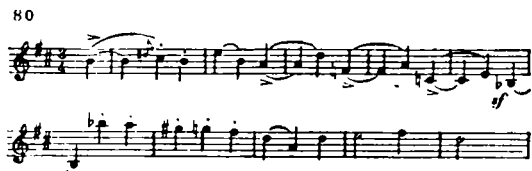
И все же вклад Шумана в дело создания романтической инструментальной поэмы — наследницы классической сонаты — был очень велик. Если охватить единым взглядом разнообразные шумановские композиции, то можно заметить, что поэдность

является центром притяжения для всех произведений, где господствует лирико-драматическое содержание. Поэмами можно в известном смысле слова назвать и «Симфонические этюды», и «Крейслериану», и «Любовь поэта».

О мелодике и тематизме. Мелодический язык Шумана тесно связан с немецкой бытовой песней и классической музыкой. Одна из важных особенностей стиля композитора проявляется в индивидуализации мелодии, умении резко подчеркнуть ее жанровую природу, ее образность. Нередко Шуман достигает нужной ему цели без сколько-нибудь значительной трансформации бытового интонационного материала, а главным образом путем его меткого выбора и специфической подачи. Уже это одно было творческим актом — моментом создания характерного образа. Конечно, к выбору и фиксации всегда в известной мере примешивается элемент истолкования. Вспомним грубовато бойкие и наивно тяжеловатые лендлеры в «Бабочках», например № 3, *fis-moll* (маска сапога, который «сам себя носит и надевает»), или № 8, или смешной «гроссфатер» в финале цикла. Вспомним аналогичный эпизод *Fis-dur* из первой части «Венского карнавала», или шутовскую крестьянскую песенку из скерцо третьей симфонии (очень напоминающую «Веселого крестьянина» из «Альбома для юношества»), или трио из скерцо второго струнного квартета, как будто изображающее старомодный немецкий марш в исполнении духового оркестра. Здесь всюду интонационный материал или, вернее, тип интонаций сознательно приближен к натуре и, быть может, чуть-чуть утрирован. В этом и заключается его добродушно юмористическое истолкование, подчеркивающее характерность наивной простоты.

Нередко Шуман «очищает» выражение наивной простоты традиционной мелодии, чтобы создать идеальный образ: чистоту детской души, красоту идиллического пейзажа, целомудренную, наивную мечтательность. Напомним «Колыбельную» из «Альбомных листков», «Одинокие цветы» из «Лесных сцен», песню «Цветов венок душистый» из цикла «Любовь поэта», к которым можно прибавить множество аналогичных примеров.

Однако в некоторых случаях вместе с обнажением природы происходит ее активное пародирование, как в «Лендлере» из «Альбомных листков». Мелодия (так же как и гармонизация и фактура), уже в начале не лишенная комизма, становится дальше остро гротесковой:



Этот пример вводит в самую специфическую область шумановского мелодического творчества — в область его характерного **тематизма**. Важнейшая разновидность шумановских остро индивидуализированных мелодий — это темы **портретно-характеристического и изобразительного плана**. Их мы в изобилии находим в «Карнавале», «Давидсбюндлерах», «Фантастических пьесах», «Детских сценах», «Лесных сценах». Конкретность содержания и связанная с этим целенаправленность всех выразительных средств здесь вполне очевидны. Характерный тематизм Шумана охватывает не только внешнее, но и в большом разнообразии внутреннее, психологическое. В этих случаях мелодия запечатлевает своеобразную душевную настроенность, особенную психологическую ситуацию, какой-

либо характерный оттенок чувства. Таких тем много в Фантазии, в «Крейслериане», в «Манфреде», в вокальных циклах.

В индивидуализированных темах все внимание сосредоточено на остром интонационном «зерне» или на каком-нибудь другом ярко выделяющемся выразительном элементе. Так, в большей части портретных пьес «Карнавала» характерность мелодий извлекается из своеобразных интонаций, заключенных в самой теме. Вот еще несколько образцов шумановских тем, характерность которых связана с разными факторами и с их взаимодействием:

813 Увертюра „Манфред“
(на побочной партии)




814 Из „Юморески“, оп. 20
Sehr rasch und leicht



815 Из финала первой сонаты
alleg. marcato



816 Из финала концерта a-moll



В теме из «Манфреда» доминирует резкая интонация уменьшенной октавы и следующее затем восходящее полутоновое задержание (что роднит ее с темами Листа и Вагнера). В теме из «Юморески» интонационный рисунок очень прост, но оригинальна структура: четвертый такт неожиданно повторяет содержание первого, создавая впечатление, будто логично развернувшийся четырехтакт обрывается, не закончившись; но тут же выясняется, что это «обман»: следующий четырехтакт начинается своевременно, а «лишнее» проведение одного мотива воспринимается как занятная «игра»*.

В теме из финала первой сонаты соединяются рельефный интонационный рисунок и активный властный ритм. В последнем примере — из финала фортепианного концерта — очень оригинальна метрическая запись: ритмический мотив в $\frac{3}{2}$ или $\frac{6}{4}$ разбит на два трехдольных такта, это создает иной ритмический пульс и сообщает второму и третьему звукам мотива неожиданную легкость, воздушность.

У Шумана, так же как и у Шопена, индивидуализация образа обычно сопряжена с преднамеренным нарушением инерции мелодического движения, то есть движения ее по готовому руслу.

Шуман упорно выдвигает новые критерии в оценке мелодической красоты. В одной из статей 1838 года он пишет: «Если г-н Фетис утверждает, что даже преданнейшие друзья Берлиоза не дерзнут защищать его мелодию, то я принадлежу к врагам Берлиоза: только не надо при этом думать о мелодии итальянской, которую знаешь уже раньше, чем она

* Структура четырехтактного предложения, которым начинается пьеса, — | a b, | c a. Неожиданное вторжение мотива «а» (как бы преждевременно начинающего новое предложение) и затем столь же неожиданное повторение «а» в начале следующего четырехтакта подчеркнуто резкими динамическими оттенками — сопоставлением forte и piano.

началась». И здесь же, аргументируя свою мысль, он подчеркивает, что берлиозовские мелодии «своеобразны и близки к жизни», что это мелодии «не только для ушей», но за ними надо «следовать внутренним чувством»⁹⁵.

В письме к Кларе Вик от того же года Шуман явно развивает мысли из цитированной статьи, но уже говорит о собственном творчестве: «Мелодии я уделяю сейчас большое внимание, как ты легко заметишь; путем прилежания и наблюдения можно и здесь многого достигнуть. Но, конечно, я имею в виду нечто иное, чем итальянская мелодия, которая всегда представляется мне чем-то вроде птичьего пения, то есть привлекательной для слуха, но лишенной мысли и содержания»⁹⁶.

Не будем слишком строги к этой явно пристрастной оценке итальянского мелодического искусства: в такое пристрастие впадал не один Шуман, но у него, как и у ряда прогрессивных музыкантов девятнадцатого века, с этими односторонними оценками связана была глубоко жизненная идея реалистического обновления и обогащения музыкального творчества.

Итак, мелодия не должна быть такой, чтобы ее можно было предугадать «раньше, чем она началась». У нее должен быть свой резко индивидуальный облик, вызванный всякий раз особым, неповторимым состоянием или впечатлением. Она должна быть «вольной» и «непокорной» по отношению к общепринятым мелодическим формулам.

Шуман достигает этого идеала различными средствами и, между прочим, приемами, лишаящими мелодическую мысль строгой оформленности. Мелодия может возникать как бы «без начала», а также не иметь конца, остановиться на «многоточии» или «раствориться» в общем окружающем ее движении.

Это можно видеть в следующем примере:

Новеллетта № 2. Интермеццо

82 Etwas langsamer durchaus zart



Начало мелодии (затакт) вуалируется тем, что служит непосредственным продолжением аккомпанирующей фигурации: тема как бы рождается из этого аккомпанирующего движения. Конец же ее — звуки *dis, d* — повисает в воздухе, и снова на первый план выступает фигурационный узор.

В теме пьесы № 4 из «Крейслерианы» ритмически зыбким сделано начало и в сумеречной неопределенности тонет окончание (перехватываемое имитацией в нижнем голосе):

83 Sehr langsam



Обращу внимание на один из эпизодов «Юморески». Он изложен на трех строчках, причем средняя, где выписан ведущий мелодический голос, имеет своеобразное обозначение «Innere Stimme» («Внутренний голос»); эта строчка предназначена не для исполнения, но только для того, чтобы напомнить о мелодии, скрытой в фигурационном движении правой руки:

84 *Hastig*

(Innere Stimme)

Интересный и в высшей степени типичный для Шумана случай! Глубокий лиризм пьесы, естественно, делает главным средством выражения мелодию, но тонкое романтическое чувство не желает выставлять «напоказ» это самое главное, самое сокровенное. И оно уходит вглубь, говоря о себе только намеком, угадываясь сквозь дымку неопределенности.

Случай такого изложения (своеобразная педагогическая подсказка исполнителю), конечно, исключителен. Но вуалирование мелодического рисунка путем включения его в аккомпанирующую фигурацию — очень обычный для Шумана прием. К нему мы еще вернемся в связи с вопросом о полифонии.

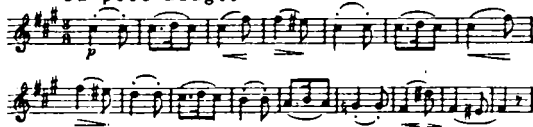
Во второй части третьего квартета одна и та же мелодическая тема изложена вначале «намекками» (реализованы только отдельные наиболее выразительные участки мелодического рисунка), а затем в одной из вариаций звучит полностью:

85a

Assai agitato

Последующее изложение

85b

Un poco adagio

В этом примере выступает одно из главных средств, при помощи которого Шуман достигает освобождения мелодии от схематизма: это преодоление «тирании такта»*. В первоначальном изложении все сильные доли тактов замаскированы лигами; мелодия преднамеренно обходит эти акцентированные моменты, выплывая только на слабых, неударных частях, отчего все движение приобретает необычайную мягкость и трепетность.

Приемами маскировки метрических акцентов, перемещения мелодии на неакцентированные доли такта Шуман пользуется очень широко. Цель здесь

* Меткое определение поэта Эрнста Вагнера, которое Шуман цитирует в своей известной статье о «Фантастической симфонии» Берлиоза. Здесь же он говорит о ритмической свободе у Берлиоза: «Кажется, будто музыка хочет вернуться к своим первичным истокам, когда ее не стесняли узы такта, и возвыситься до свободной речи, до высшего поэтического членения (как в греческих хорах, в языке Библии, в прозе Жан Поля)»⁹⁷.

всегда одна: нарушить инерцию, освежить эффект мелодической фразы, сделав ее независимой от механической пульсации. Случай, где, подобно теме из третьего квартета, мелодия почти сплошь освобождена от метрически акцентированных моментов, чрезвычайно многочисленны у Шумана*.

В своем стремлении к маскировке начал и концов мелодического рисунка и к сглаживанию ритмической периодичности Шуман делает значительный шаг в сторону того нового мелодического стиля, который стал господствующим у Вагнера, — иначе говоря, Шуман — один из предшественников «бесконечной мелодии». В этой области он несомненно более смелый экспериментатор, чем кто-либо другой из композиторов первой половины девятнадцатого века.

Характерность мелодических мыслей Шумана настолько ярка, что даже при краткости и эскизности они приобретают значение самостоятельных тем. Мало того, соединение таких свойств, как, с одной стороны, концентрированная выразительность и, с другой — фрагментарность, «неоформленность», — отражает нередко самую сущность творческого замысла композитора. Психологически это можно объяснить так: характерное в искусстве — продукт острого восприятия жизни; но острое восприятие — атрибут сильной и талантливой индивидуальности, а ярко индивидуальное непременно «свободно», анти-схематично, порой выражает себя эскизно**. Здесь затрагивается явление, о котором уже шла речь:

* См. типичный образец шумановского изложения в Романсе ор. 28 № 3 (нотный пример 54).

** Эти тенденции надо, разумеется, представлять себе в рамках того времени и той эстетики, о которых идет речь. Для Шумана, так же как и для Шопена, индивидуально свободное никогда не превращалось в субъективно произвольное и никогда не посягало на разрушение гармонической красоты искусства.

в роли темы у Шумана нередко оказывается не законченная музыкальная мысль, а только ее эскиз, «эмбрион» или некий интонационный «штрих», который еще даже нельзя назвать мелодией. Эту дерзкую, с точки зрения классических норм, подмену Шуман в парадоксально преувеличенной форме демонстрирует в «Карнавале». Но и в других случаях, когда мелодия оформлена более обычно, легко заметить, что ее сущность заключена не в общих рамках, а в определенной характерной черточке, ради которой она, собственно, и сочинена.

Это обуславливает и характер развития многих шумановских мелодий. Когда в основе их лежит какой-либо островыразительный оборот, дальнейшее течение мелодии нередко основано на многократном повторении, перемещении или варьировании исходной мысли, что углубляет ее восприятие. Так развиваются, например, тема Романса из «Венского карнавала», тема пьесы «Wagen?» из «Фантастических пьес» op. 12, вторая тема из третьей части Фантазии, тема Интермеццо op. 4 № 1 (в последнем случае многократные повторения выразительного оборота оформлены в виде имитаций, что очень типично для Шумана).

Но такой тип развития не единственный у Шумана. В ряде случаев за исходным тематическим ядром следует продолжение, построенное на новых интонациях. При этом продолжающие мелодические обороты часто не уступают первоначальному по остроте и характерности. Укажу, например, на мелодию второй части первой фортепианной сонаты и Интермеццо op. 4 № 5. В отдельных случаях эти новые мелодические образования настолько выразительны, что воспринимаются как самостоятельные тематические фрагменты. Так построена побочная партия увертюры «Манфред». Хотя формально это цельная и непрерывно развивающаяся мелодия, но, вместе с тем, по крайней мере пять ее участков про-

изводят впечатление самостоятельных, индивидуализированных (см. разбор увертюры на стр. 733—736).

Несомненно родство между такой структурой мелодии и излюбленным шумановским принципом «наизывания» разнохарактерных тем. Но и другое свойство стиля Шумана сказывается здесь не менее отчетливо: внутренняя связность развития, рождение одного образа из другого или по ассоциации с ним (что нередко сочетается с подчеркнутостью каждого из них).

Накопление все новых и новых выразительных оборотов при сохранении внутренней объединяющей нити — вот цель, к которой часто стремится композитор. Один из путей, ведущих к этой цели, — каденционно-речитативная форма построения большой мелодии. Традиция узаконивает за этой формой право свободного перехода от одной островыразительной мысли к другой без строгой оформленности и досказанности каждой из них и с очень гибкой и разнообразной техникой самих переходов. Для Шумана такая форма была исключительно благодарной. Он гениально воспользовался ей, например, в четвертой пьесе из «Крейслерианы», в каденции из первой части фортепианного концерта, в фортепианном послесловии к циклу «Любовь поэта».

До сих пор речь шла о мелодиях с особо насыщенным, интенсивно изложенным тематическим ядром. Как ни велико место таких мелодий в творчестве Шумана, они все же не представляют его творчество в целом. Некоторые великолепные и притом знаменитейшие мелодии Шумана не принадлежат к этому роду. Достаточно напомнить романс «Я не сержусь». Картина здесь совсем иная. Тематическое зерно романса, заключенное в его первых четырех тактах, не содержит в себе ничего особенно выдающегося или остро своеобразного. Сила этого произведения — необычайная по выражению упорного и страстного чувства скорби — проявляется почти исключительно

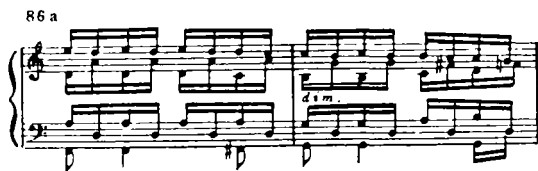
в его развитии, и прежде всего в развитии мелодическом. Принцип, на котором основано это развитие, — планомерное и целеустремленное движение мелодии к главной кульминации — не был нов: он часто использован предшественниками Шумана. Но в эпоху венского классицизма отчасти утеряна была та способность к длительной концентрации внимания на одной непрерывно развивающейся линии, которая достигла величайшего расцвета в искусстве Баха. И только в послебетховенское время, в новых стилистических аспектах, на новом интонационном материале возрождается мелодизм большого дыхания; мы видим его образцы в широчайших, симфонизированных мелодиях Шумана, Шопена, Вагнера, Чайковского, Рахманинова.

О гармонии и тональном развитии. Гармонический стиль Шумана, как и всех его музыкальных современников, прочно опирается на нормы, выработанные зрелым классицизмом. Вместе с тем этот стиль в большинстве произведений (особенно фортепианных) обладает свежестью, нередко заметной оригинальностью. Стимулы, под влиянием которых возникают оригинальные шумановские гармонии, — те же, что были неоднократно упомянуты: подчеркнуть характерность мысли или усилить ее лирическую экспрессию. А результат — типичные для Шумана гармонические шероховатости, «странности», дерзко-шутливые и веселые «кляксы»; или же зловещие сгущения теней, томительная неразрешенность, колебания в «неверном свете», блестящие радужные вспышки.

Своеобразие гармонического языка Шумана часто связано с применением неаккордовых звуков одновременно с аккордовыми. Сам по себе этот прием отнюдь не являлся новым. Но у Шумана он сильнее подчеркнут, приобретает более самостоятельное зна-

чение, рождает качественно новые выразительные оттенки. Эффект звукового «трения», возникающий от регулярного подчеркивания «чужих» звуков, становится важным элементом стиля романтиков, в частности Шумана.

Очень часто скрещивание аккордовых и неаккордовых звуков у Шумана связано с его полифонической манерой изложения. Показательна в этом смысле Токката; если забыть о полифонии и помнить только правила голосоведения, изложенные в учебниках гармонии, то многие места покажутся здесь очень странными:



Задержание к терции аккорда все время дерзко сталкивается с тем же терцовым звуком в соседнем голосе; образуются диссонирующие звучания (малые ноны) на сильных частях такта. Если же взглянуть на эти моменты с точки зрения полифонической логики, все станет гораздо закономернее. Пользуясь аргументацией, которую Э. Курт применяет к объяс-

нению аналогичных диссонансов у Баха, можно сказать, что эти, по выражению Курта, «шероховатости» компенсируются, во-первых, повторяемостью мотивов в двух верхних голосах, которые запоминаются и допускают большую свободу вертикальных сочетаний; во-вторых, наличием в голосах «намек на неподвижность» (подобие органного пункта); «как только в движении голоса создается подобное выделение кажущегося неподвижным тона, окружающие его тоны, да и он сам, приобретают большую свободу относительно вертикальных созвучий»⁹⁸.

Эта аргументация вполне объясняет действующую в данном случае закономерность, но она не охватывает выразительную особенность подобных созвучий у Шумана. У Баха такого рода «шероховатости», как правило, не приковывают к себе специального внимания и часто как гармонии остаются незаметными; у Шумана они не только заметны, но и выдвинуты на важное место. Всякому чуткому слушателю, а особенно музыканту, испытавшему наслаждение от шумановской Токкаты посредством не только слуха, но и пианистических пальцев, хорошо известно, что от этих резких диссонирующих столкновений в значительной мере исходит энергический пафос произведения, что в них едва ли не главная его прелесть и оригинальность.

Самостоятельная и очень заметная роль, какую приобретают у Шумана такого рода диссонирующие столкновения, видна при сопоставлении двух редакций темы «Экспромта» op. 5:



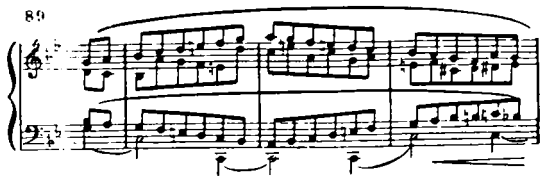


Сделав в окончательной редакции более выразительным продолжение мелодии в третьем и четвертом тактах, композитор, вместе с тем, смелее столкнул ее с побочными голосами. В результате диссонанс в начале второго такта вводится в «систему», и далее уже почти в каждом такте сильная доля отмечена подобным же звучанием.

Вот еще пример выразительного использования неаккордовых звуков с применением главным образом полифонической логики (вторая соната, скерцо):

88

Следующие такты из «Крейслерианы» (пьеса № 2) — пример переключения на чисто полифонический склад, где речь должна уже идти не об аккордовости или неаккордовости тех или иных звуков, а скорее о точках пересечения «линий»:



Образуемые голосами диссонансы компенсируются здесь полифоничностью ткани и наличием органного пункта, но все же благодаря общему стилистическому контексту произведения такие столкновения голосов приобретают самостоятельное значение.

Во всех этих примерах элементы полифонии, оправдывающие гармонические «резкости», не мешают видеть, что перед нами все же произведение ярко выраженного гомофонно-гармонического стиля. Ведь именно это позволяет с особенной остротой ощущать все «пикантности» звучаний по вертикали. И для Шумана это обычно. Неаккордовые звуки, даже при их несколько полифонической закуске, композитор чаще всего дает чувствовать как звуки по преимуществу гармонические, главным образом как задержания.

Следующий пример из пьесы «Вещая птица» пояснит своеобразие техники и выразительности шумановских задержаний (речь идет об определенных своеобразных приемах; наряду с ними у Шумана на каждом шагу встречаются задержания вполне традиционного плана):





Уже самое начало пьесы, затакт — неприготовленное задержание: звук повышенной четвертой ступени, стремящийся к квинте тонического трезвучия. Здесь же, в затактовой фигуре, неаккордовый звук нормально разрешается. Однако сразу после этого на абсолютно сильной доле первого такта и затем во втором такте возникает то же самое задержание вместе с его разрешением. Настойчивое внедрение звука *cis* уже в этих начальных тактах создает определенную слуховую настройку: мы начинаем как бы приплюсовывать к аккорду стремящийся к нему задержанный звук. Вся дальнейшая гармоническая ткань пьесы укрепляет эту настройку, и мы реально слышим, например, тонику *g-moll* или *B-dur* вместе со звуком *cis*, тонику *d-moll* со звуком *gis*. Гармонический скелет начала пьесы воспринимается поэтому так:



Задержания здесь входят в аккордовую систему, они «закрепляются», становясь постоянными спутниками гармоний. Выразительность этого приема в данном случае (и во многих аналогичных) очень богата и многообразна. Укажу на три выразительных результата использования этого приема.

Первый — функционально-гармонический. Как известно, на протяжении всего девятнадцатого века в европейской музыке шел процесс насыщения гармонии альтерациями, а также оттягивающими разрешения задержаниями. Приемы эти, внутренне глубоко родственные, в основе своей направлены были к тому, чтобы обострить функциональную динамику каждого аккорда, нигде не давая ему «успокоиться» на достигнутом. Однако отмеченные обострения только до определенного количественного предела усиливали функциональную сущность гармоний; при нарушении этого предела наступали важные качественные изменения. В этом случае, как определяет Л. Мазель, «интенсивность ожидания и требования разрешения уже перестает возрастать и начинает падать», ибо «всякое ожидание предполагает тот или иной «интерес» по отношению к ожидаемому явлению, и естественно, что полное перенесение этого интереса с объекта ожидания на само состояние ожидания неизбежно приводит к перерождению этого состояния... Тяготеющее созвучие постепенно теряет свое основное свойство — требование разрешения — и превращается, таким образом, в самодовлеющий красочный комплекс»⁹⁹. Этот процесс перерождения интенсивных гармоний, который вел к стилю Вагнера и далее к Скрябину и к импрессионистам, на каждом этапе зависел в первую очередь от стилистического контекста, то есть от того, какая «среда» окружала интенсивные гармонии. У Шумана (так же как и у Шопена) эта «среда» определяется прочным ощущением тонального центра и безусловным господством функцио-

нального истолкования гармоний. Поэтому звуки, оттягивающие разрешение, даже когда они вводятся в систему, еще ни в какой мере не теряют здесь своей чисто гармонической выразительности: они играют роль усиления функциональной сущности данного аккорда посредством его неполной достигнутости, а в случаях альтерации — посредством его частичной разрушенности, то есть «втягивания» данного аккорда в следующий.

Так и в разбираемой пьесе. Восходящие полутоновые задержания, концентрирующие в себе «жажду» предшествующей гармонии (или одного лишь вводного тона) вливаются в новую, уже звучащую гармонию, усиливают функциональность последней, например, в первых двух тактах обостряют ощущение тоничности (*g-moll*), в третьем — ощущение гармонии двойной доминанты (*B-dur*). Аналогичную роль играют и нисходящие задержания, например, к квинте доминантсептаккорда (третий такт) или к септаккорду седьмой ступени (тринадцатый такт).

Второй выразительный результат этих задержаний можно определить как ладовую «раскраску» музыкальной мысли. Дело в том, что «закрепленность» задержанных звуков, как, например, *cis*, которые не входят в состав ладотональности данных тактов (они возникли в качестве альтерации), позволяет воспринимать их как обогащение звукоряда новыми, промежуточными ступенями. В первых двух тактах, где участвуют почти на равных правах аккордовых звуков и *cis* и *c*, можно почувствовать как бы колебание двух ладовых вариантов минора: натурального и так называемого «венгерского» с повышенной четвертой ступенью. В четвертом такте тот же звук *cis*, взятый в качестве задержания к терции *B-dur*, может быть истолкован как *des*, переходящий в *d*; иначе говоря, здесь про-

исходит мимолетное колебание минора-мажора. Все эти несколько таинственные ладовые колебания и недосказанности играют огромную роль в передаче основного настроения пьесы и ее загадочного «ночного» колорита.

Наконец, третий выразительный результат — чисто звуковой или, как обычно говорят, красочный. Он создается насыщением почти всех аккордовых комплексов острыми диссонансами (это отчетливо видно в приведенном выше схематическом изложении), которые, однако, взяты «вразбивку», в виде воздушно мелькающих гармонических фигураций, и поэтому отличаются своеобразнейшим соединением остроты («злое», «пугающее») и мягкости, неопределенности (расплывчатость ночных видений). Не приходится, конечно, доказывать, что красочный элемент может сосуществовать с функциональным, несколько не затемняя последний; как часто мы встречаем это, например, у Листа или Бородина.

Внедряемые в состав аккорда «закрепленные задержания» нередко являются у Шумана главной гармонической изюминкой аккомпанирующих фигураций:

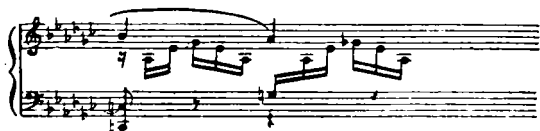
92

„Симфонические этюды“,
одиннадцатая вариация

93

Mit grösster Energie

„Венский карнавал“
Интермеццо



«Ночью» («Фантастические пьесы»
ор. 12), средний эпизод

94 *Etwas langsamer*



Схематическое изложение гармонии всех этих отрывков, подобное тому, которое приводилось в примере 91, может хорошо пояснить их оригинальность. Близкие к этим примерам гармонические напластования можно встретить у Шопена и особенно у Листа. Интересно отметить, что Шуман в своих гармониях с постоянным «чужим» звуком предвосхищает излюбленный стилистический прием композиторов-импрессионистов, особенно богато использованный Равелем. Но если автор «Вещей птицы» «оправдывает» каждый неаккордовый звук его незамедлительным разрешением (и тем самым постоянно разряжает диссонантность), то Равель, начиная с «Паваны на смерть инфанты», культивирует сплошные ряды диссонансирующих аккордов, уже не нуждающихся в разрешении.

Из разобранных примеров видно, что выразительность задержаний в большой степени зависит от других элементов гармонии, в частности, от альтераций. В «Вещей птице», например, чрезвычайно важно, что звук *cis* является хроматически видоизмененной (повышенной) четвертой ступенью лада; именно это его качество определяет и динамическую и красочную роль *cis*. Важный качественный элемент приносят также выдержанные звуки, которые обладают способностью как бы «окутывать» звуковой средой и смягчать любые возникающие на их фоне диссонансы. Само собой разумеется, что роль тех или иных гармонических эффектов зависит также от соучастия смежных сторон выразительности, например ритма или фактуры. В той же «Вещей птице» «закрепленность» задержания *cis* возникает в значительной мере благодаря его ритмической подчеркнутости (по сравнению с моментами разрешения), а смягченность всех причудливых звуковых комбинаций — следствие фигурационного изложения гармоний.

Благодаря этому богатству связей, результаты шумановских насыщений гармонии оказываются необычайно многообразными. Они рождают то особую уплотненность, терпкость и динамическую «разгоряченность», то, наоборот, делают динамизм гармоний скрытым, завуалированным, как бы мерцающим (кроме «Вещей птицы», имею в виду, например, пьесу «Вечером»; см. пример 46).

Подобно тому, как «чужие» звуки оживляют шумановские гармонии, тесное соприкосновение далеких ладотональностей служит для него одним из важнейших средств гармонического развития. Это наиболее общеромантическая сторона стиля Шумана. По смелости тональных сопоставлений Шумана из всех его современников можно сравнить только с

Шопеном. В этой области он непосредственно подошел к приемам, которые культивировали западноевропейские поздние романтики, а в России — кучкисты.

Вот характерный для Шумана модуляционный рисунок:

«Бабочки», № 1

The image shows a musical score for the piece "Бабочки" (The Butterflies), No. 1 by Robert Schumann. The score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts at measure 95, marked with a tempo of $\text{♩} = 120$ and the instruction *p dolce*. The music features a complex modulation pattern, with a key signature change from D major to F major (two flats) indicated by a double bar line and a key signature change symbol. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence in the new key.

Началом служит доминанта, которая, не разрешившись, уклоняется сначала в сторону параллельного минора, затем третьей ступени (fis-moll) и лишь таким «обходным» путем, через новое кадан-

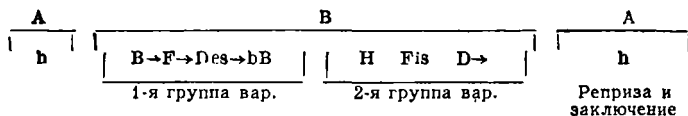
совое образование, достигает заключительной тоники; последняя только единственный раз берется в виде трезвучия, да и то с неприготовленным задержанием (*cis — d*). Все это по-шумановски изящно, тонко, но в смысле тональных соотношений еще очень обычно. Более оригинально начало второй части той же пьесы. С удивительной «магической» легкостью, без каких бы то ни было модуляционных усилий происходит здесь переключение из D-dur в A-dur и тут же снова легкое «скользящее» возвращение в основную тональность. Попробуем мысленно исключить эту как будто крошечную подробность развития, и пьеса сразу стилистически поблекнет, станет вялой и, в сущности, ординарной, несмотря на свое изящество.

Шумановские модуляционные планы часто служат средством показа одного образа в резко различных тональных освещениях. Это как бы чередование или калейдоскопическое мелькание разных красочных «аспектов». Так показана, например, главная тема первой фортепианной сонаты в экспозиции первой части (начиная с *Più lento*): она сопоставлена в тональностях *es-moll*, *cis-moll*, *h-moll*, A-dur. Тот же прием широко использован в третьей части Фантазии: вторая тема показана здесь подряд в A-dur, F-dur, g-moll. Этот прием родствен шумановскому свободному варьированию тематического материала. Здесь уместно еще раз вспомнить его меткое сравнение вариаций с разноцветными стеклами: перемещение темы в контрастные тональные сферы действительно похоже на созерцание некоего прочно сохраняемого объекта в разной красочной «среде». Естественно, что этот прием нередко соединяется у Шумана с варьированием, вернее говоря, оказывается существеннейшим составным элементом последнего. Напомним варьированные проведения темы в «*Ressaisance*» из «Карнавала», где сопоставлены A-dur и H-dur.

Однако в других случаях, тоже очень характерных для Шумана, резкие тональные сопоставления подчеркивают чередование разных объектов, то есть контрастную смену тематического материала. Так, в первой части «Венского карнавала» посредством тонального скачка великолепно подано чередование следующих тем:



В Интермеццо из Новеллетты № 3 мы видим пример использования красочных тональных сопоставлений и для тематического контраста и для варьирования. Вот схема и тональный план этой пьесы:



Тематический контраст разделов «А» и «В» подчеркнут сопоставлением тональностей h-moll — B-dur, контраст двух групп вариаций в разделе «В» оттеняется сменой B-dur — H-dur.

Тональные сдвиги приобретают у Шумана особую специфичность, когда они даются в виде кратковременных, мимолетных отклонений от основного тонального русла. Имею в виду случаи, подобные следующему:

Новеллетта № 1

98

ritard.

a tempo ritard.

a tempo

Переход кадансового доминантаккорда в тонику оттянут введением еще одной субдоминанты, а именно второй низкой ступени; вследствие контраста и относительной длительности она воспринимается как новая тональная краска (в конце этого же раздела пьесы аналогичное впечатление производит введение шестой низкой ступени, протянутой еще дольше). Это сразу же вносит отпечаток романтического своеволия, капризной изменчивости, о которых уже говорилось как о первопричине многих



Памятник Роберту Шуману в Цвиккау
Скульптор Иоганнес Гартман

стилистических приемов Шумана. Нельзя не обратить внимания на некоторые выразительные подробности. Вблизи вторгающегося двутакта и в нем самом происходят колебания темпа: *ritardando*, а *tempo*, потом снова *ritardando*. Момент «наплыва» далекой тональности отмечен *pp*. Все это создает чудесный поэтический эффект: легко, как «мимолетное виденье», является и исчезает по-новому окрашенный идеальный лирический образ, вызывая затаенное романтическое волнение...

Интересная особенность тональных сдвигов или «соскальзываний», о которых идет речь, в том, что их легкость, мгновенность соединяются с дальностью отклонения. Поэтому невольно создается впечатление слухового «обмана», «мистификации», своеобразной романтической иллюзорности. Здесь коренятся богатые выразительные возможности, которые музыкальный романтизм использовал для выражения тончайших психологических состояний и впечатлений. Например — внезапного устремления фантазии в область идеального, высоко парящего над обыденным, хотя и несколько призрачного, или для передачи странно колеблющегося освещения, набегающих теней, световых или красочных волн. А вот пример («Давидсбюндлеры», № 9), где своего рода гармоническая «мистификация» выражает отравленность чувства тревожным сомнением и скепсисом:



Тонально блуждающее, «сбивчивое» начало пьесы (точно так же начинается второе предложение) все-

цело обусловлено ее психологическим содержанием. Она служит некоторым контрастом к предшествующему бурно оживленному № 8, и композитор снабжает ее ремаркой: «На этом Флорестан остановился, и болезненная улыбка скривила его губы». Гармоническая идея первого такта, развиваемая на протяжении всей пьесы, тонко передает «блуждание» чувства, с трудом нащупывающего верную дорогу.

В «Арабеске» ор. 18 между первым эпизодом (e-moll) и рефреном следует поразительная по романтической красоте серия тональных сопоставлений. Причем для той художественной цели, которая лежит в основе этого переходного построения, волшебнo-легкое «соскальзывание» в далекие тональности играет роль важнейшего выразительного средства:

100 ritard.

dim.

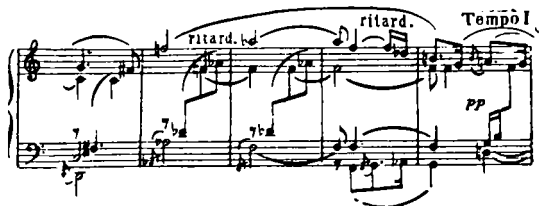
ritard. a tempo

a tempo ritard.

ritard. a tempo ritard. a tempo

p

p



Этот фрагмент уже нельзя назвать мимолетным: он приковывает к себе более пристальное внимание, поражает особенной глубиной. Хотя вся пьеса лирична, но эти строки воспринимаются как «лирическое отступление». Основные темы «Арабески» — сердечные, задушевные «песни без слов». Для Шумана они очень типичны, но не исчерпывают собой психологического богатства сюжета: растроганная душа жаждет воспарить выше, на момент приподняться над простодушной песенной лиричностью. Здесь именно это и происходит. Контраст «простой» лирики эпизода *e-moll* и внезапного переключения в план особо возвышенной, «надзвездной» мечтательности выражен прежде всего тональными средствами: мы сразу же попадаем в мир странно неожиданных, зыбких, колеблющихся красок.

Какова же техника этих причудливых, «скользящих» тональных сопоставлений? В основе ее лежит *энгармонизм*, чудесное свойство которого состоит в том, что при минимальной затрате усилий он сразу переключает в далекие тональные сферы. Это свойство связано с предельной экономией и плавностью в движении голосов: побольше связующих звуков, поменьше новых. Нередко достаточно одного лишь хроматического сдвига, и аккорд уже «направлен» в сторону новой тональности*. Нетрудно заметить эту технику и в приведенном отрывке. Путем плавной

* Большую роль подобных тональных сопоставлений, основанных на интервально-мелодической близости (вне зависимости от функционального родства), В. Цуккерман отмечает у Шопена¹⁰⁰.

трансформации и энгармонической замены звука *dis* на *es* (при одном лишь резком ходе в басу: *h — f*) доминанта *e-moll* превращается в доминанту *B-dur*. Далее уже без всяких подходов, одним только плавным раздвижением крайних голосов (при связующем звуке *d*) достигается переход в *a-moll* (*B-dur* приравнивается ко второй пониженной *a-moll*). Затем снова обыгрывается энгармоническая двузначность звука *dis—es*, и таким путем происходит модуляция в сторону *g-moll*. Наконец, доминанта *g-moll* энгармонически переводится в *Des-dur* — наиболее поэтически возвышенный момент среди всех этих тональных блужданий и наиболее отдаленный от их конечной точки — *C-dur*. Тем удивительнее, чудеснее (хотя и технически очень прост) поворот *Des—C*, совершаемый в последнем такте приведенного отрывка.

Сочетание контрастности и связности достигается не только плавностью переходов. Большую роль в качестве цементирующего элемента играют интонационные связи. Напомним пример (95) из «Бабочек», где вся модулирующая цепь построена на секвенционном повторении одного двузвучного мотива, взятого из окончания первой части пьесы.

Таким образом, интонационный материал служит прочным стержнем, объединяющим тонально-устойчивые и неустойчивые разделы пьесы. Приблизительно то же и в «Арабеске»: ведь модулирующее «отступление» представляет собой не что иное, как свободное каденционное развитие мелодии *e-moll*'ного эпизода.

В европейской романтической музыке девятнадцатого века тональные планы служат обычно двум целям: во-первых, они (как и у классиков) являются важнейшим средством драматургии «далекого прицела», то есть усиления выразительности основного тематического материала и достижения вершин развития, а также осуществления необходимых разрядок, контрастов и подготовок; во-вторых (и это

особенно специфично для романтических школ), тональные планы, точнее говоря сопоставления тоналностей, служат средством наилучшей подачи разнохарактерного материала. Если Шопен идеально синтезирует эти два рода тонального развития, то Шуман, с его исключительным пристрастием к разнохарактерности, предпочитает второй род. Нередко его прикованность к основной тоналности бóльшая, чем у Шопена, а выходы из нее резче, экстравагантнее. Эти выходы часто имеют лишь «местное» значение, дают ярко своеобразный вариант образа, или подчеркивают тематический контраст, или сообщают процессу развития неожиданный капризный поворот. Такими «местными» тональными эффектами блестяще владеет и Шопен, но он ограничивается ими только в миниатюрах, например в мазурках; с увеличением масштабов формы у Шопена неизменно вступает в действие далеко нацеленная тональная драматургия. Стройность и драматургическая логичность тональных планов обнаруживаются, конечно, и во всех крупных произведениях Шумана. По верному наблюдению А. Лахути, тональные планы его сюитных циклов «сочетают свободу с упорядоченностью и завершенностью»*. Но во многих из них общая тональная логика формы отступает на второй план по сравнению с выразительной яркостью отдельных тональных сопоставлений, с «игрой» тональных характеристик.

* Закономерность тональных планов в некоторых сюитных циклах Шумана А. Лахути определяет как принцип «развития сопоставлений», «от простых соотношений по признаку первой степени родства к более сложным и красочным сочетаниям в конце». О тональном плане «Карнавала» автор цитируемой статьи пишет: «Логика расположения функций в масштабах цикла (тоника — доминанта — субдоминанта — тоника) соответствует логике тонального развития у венских классиков (например, в рондо). Внутри каждой из этих «зон» тоналности постоянно чередуются, поэтому возникает разнообразие — при полном единстве»¹⁰¹.

Сказанное прежде всего относится к таким внешне характерным циклам, как «Карнавал» и «Давидсбюндлеры». Гораздо более скромна роль общих тональных планов в лирико-драматических сюитных циклах («Симфонические этюды», «Крейслериана»). Здесь преобладает простейшее чередование тональностей первой степени родства; создавая единство тональной атмосферы, оттеняя контрасты отдельных пьес, модуляционный план все же остается «вторым планом» в системе выразительных средств этих циклов, уступая ведущую роль увлекательнейшему варьированию тем и общему процессу психологического развития музыки. К попеновскому синтезу драматургического и красочного использования тональных планов Шуман более всего приближается в своих фортепианных сонатах, Фантазии, фортепианном концерте а-moll. В поздних инструментальных циклах несколько тускнеет колористическое истолкование модуляций, а драматургия тонального развития становится более традиционной.

О полифонии. Э. Курт справедливо указывает на то, что в вагнеровской «бесконечной мелодии» возродились некоторые черты стиля Баха. Он пишет в «Основах линейного контрапункта»: «если бы мы не соединяли с выражением «бесконечная мелодия» понятия вагнеровской музыкальной драмы, то нельзя было бы придумать лучшего определения для полифонной линии Баха»¹⁰². Это наблюдение (развитое впоследствии Куртом в его «Романтической гармонии») во многом относится и к предшественникам Вагнера, к музыкальным романтикам первой половины девятнадцатого века.

Есть глубокая внутренняя связь между новым, развивавшимся на протяжении всего девятнадцатого века мелодическим стилем и параллельно возраставшим тяготением к полифонии. Стремление к мело-

дической текучести, «безграничности», непременно должно было вести к полифоническому насыщению всей музыкальной ткани; ведь последнее в огромной мере усиливало и мелодизм и общую устремленность музыки вширь, «по горизонтали» и, как никакое другое выразительное средство, способствовало напряженности музыкального развития.

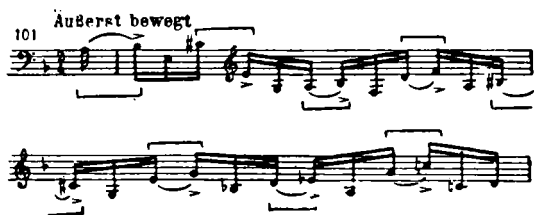
Возрождение Баха, ознаменованное прославленным мендельсоновским исполнением «Страстей по Матфею» (1829), вылилось в целое движение, самыми активными участниками которого явились музыканты романтической школы. В этом процессе открытия и постижения гигантского творческого явления восемнадцатого века, быть может, самым важным и действенным следует считать органическое впитывание элементов баховского стиля в музыку новой эпохи.

Особая действенность обусловлена в данном случае тем, что технические приемы, унаследованные от великого полифониста, применялись к новому музыкальному материалу и выступали в новой стилистической системе. Здесь один из источников мощной выразительности музыки Шопена, Шумана, позднее — Листа и Вагнера. Интересно отметить следующее: попытки обращения романтиков к излюбленным жанрам эпохи полифонии и к стилю этой эпохи в целом были немногочисленны, и в них как раз менее всего проявилась плодотворность использования этого источника. Шопен остался в стороне от подобных опытов. Оратории Мендельсона — наименее «мендельсоновское» в его наследии. Полифонические хоры Шумана в его оратории «Рай и Пери», его фортепианные фуги сами по себе очень хороши, но никак не могут быть отнесены к высшим достижениям композитора. Зато в изумительно полифонизированной ткани ноктюрнов Шопена или «Крейслерианы» Шумана мы видим подлинно возрожденную, новую жизнь баховской техники, которая становится здесь уже оригинальной техникой Шопена и Шумана.

Роль полифонии у Шумана исключительно велика; на полифонических приемах в значительной мере основано у него и изложение и развитие материала, особенно в фортепианных произведениях. Нередко в блестящем и оригинальном использовании этих приемов — весь секрет динамичности шумановской музыкальной ткани.

Отмечу прежде всего одну черту, воспринятую Шуманом от Баха, — насыщенность одногласной линии скрытой полифонией, или, иначе говоря, стремление «сжимать» двух-трехголосие в одну линию.

Напомним начало «Крейслерианы» (партию правой руки):



Здесь скрыты три голоса: в верхнем и среднем чередуются мотивы из двух звуков — $a-b|cis-e|a-b|d-f|$ и т. д., которые составляют основное мелодическое содержание секвенции; в нижнем голосе затрагиваются гармонические звуки (именно этот нижний голос придает движению характер гармонической фигурации), однако и они образуют линию, состоящую из терцовых ходов $e-g|f-a|g-b|a-c|$; то, что этот терцовый мотив закономерен, доказывают такты 22—24, где аналогичное движение уже в виде реального голоса проходит в басу:

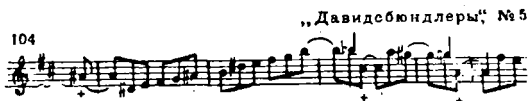


Тема среднего раздела той же пьесы «Крейслерианы» более прозрачна и гомофонна, однако и она содержит скрытые голоса:



В верхнем крае явно выделяется линия, состоящая из двузвучных мотивов: $|g-f| |es-d| |d-c| |d-es|$. Ей аккомпанирует гармоническая фигурация, образующая другую линию со своим рисунком.

Из бесчисленных приемов полифонизированной мелодии у Шумана приведем еще некоторые, где очевидна связь с техникой Баха:



Уже в первом и втором тактах выделяется стержневая интонация $ais-h$, которая как бы орнаментируется гаммообразным движением в другом голосе. В третьем и четвертом тактах мнимые голоса слышны еще отчетливее: верхний край образует плавную нисходящую линию с хроматизмами: $h-b-a-gis-g-fis$ (ее подчеркнул сам композитор, увеличив длительность некоторых звуков); нижняя мелодическая линия продолжает голос, который начался в первом такте звуком ais . Схематическая расшифровка этого двухголосия выглядит так:



В мелодии «Евсебия» из «Карнавала» есть следующее скрыто двухголосное место:



Здесь ясно противопоставлены звенья секвенции в нижнем и «отзвуки» в верхнем скрытых голосах.

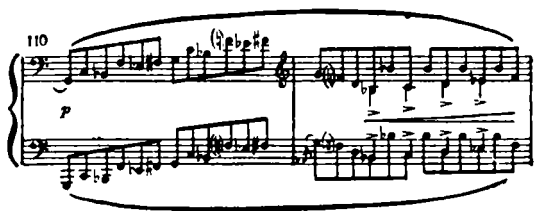
Каждому музыканту хорошо известно, насколько подобные переключки мнимых голосов, особенно в секвенциях, типичны для Баха. Об этом может напомнить следующий пример из сюиты Баха для скрипки *b*-molI (куранта):



От Баха Шуман обильно позаимствовал ту разновидность скрытого двухголосия, где одна из линий представляет собой мнимый органнй пункт или же менее длительный, но все же относительно устойчивый звук:



Интересны и стилистически характерны у Шумана те моменты развития, где «арену действия» целиком захватывает скрытая полифония в одногласной линии. Такова, например, каденция из первой части второй сонаты. Аналогично по выразительному значению следующее место из первой части Фантазии:

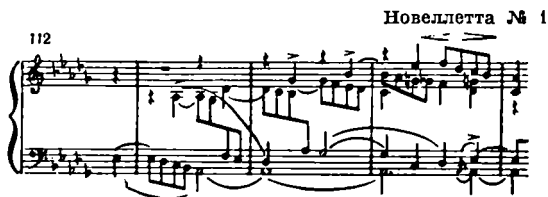


Динамичность такого рода каденционных и пассажных движений у Шумана обусловлена тем, что унисонное движение, помимо интонационной остроты, насыщено «токами» полифонии и ее особая концентрированность в одногласной линии усиливает действенность впечатления.

В примерах 109, 110 мы видим, как композитор сам расшифровывает мнимые голоса, прибавляя к отдельным нотам дополнительные штили. Это один из признаков полифоничности шумановских замыслов. Мнимые голоса живут у него на равных правах с реальными. Вполне естественно, что композитор легко переходит от подразумеваемых голосов к расшифрованным, а от последних к реальным, выписанным как самостоятельные линии. Разумеется, порядок может быть и иной, в том числе и обратный.

В цитированном уже интереснейшем письме от 1838 года Шуман, говоря о своем усилившемся интересе к мелодии, замечает, между прочим: «особенно любопытно, как я почти всюду изобретаю каноническую форму и как постоянно даю подголоски в виде последующих вступлений, часто в обратном движении, в измененном ритме и т. д.»¹⁰³ Каноны и другие виды имитационной полифонии действительно встречаются у Шумана на каждом шагу, это его излюбленное средство оживления, динамизации ткани.

Нередко длительно проводимые имитации служат у него основной формой изложения материала (восьмой из «Симфонических этюдов», пьеса «Одинокие цветы» из «Лесных сцен», «Романс» ор. 28 № 3 и многие другие); в иных случаях имитация выступает при повторных проведениях темы как средство более выразительного изложения (одиннадцатый из «Симфонических этюдов», второе проведение с каноническим дуэтом в правой руке). Но особенно часто Шуман вводит имитации в контрастных или разработочных построениях, цель которых — решительно динамизировать ход развития музыки; он любит создавать быстрые, импульсивные сгущения ткани при помощи имитационных наслоений стреттного характера. Вот типичные образцы:



Имитации не единственное у Шумана средство динамического усиления. Большую роль в этом смысле играет аккомпанирующая фигурация, насыщенная мнимыми голосами. Об этом уже отчасти шла речь в связи с вопросом о полифоническом одноголосии у Шумана. Введение такого аккомпанемента к главному мелодическому голосу — прием, с помощью которого композитор достигает наиболее длительного воздействия полифонии на общую выразительность музыки.

Мера полифонического насыщения аккомпанемента бывает у Шумана весьма различной. Можно условно выделить две степени такого насыщения. Первая — когда фигурация достаточно ясно отделена от ведущего голоса. В этом случае она не выходит за рамки сопровождения и ее внутренние мнимые голоса не претендуют на самостоятельную роль. Примером может послужить следующее место из «Крейслерианы» (№ 4):



Второй степенью насыщения можно назвать те случаи, когда ведущий голос неразрывно сплетается с фигурационным движением. Усиление выразительности обусловлено здесь, во-первых, «сжатием» элементов: мелодия и аккомпанемент к ней из двух реальных линий превращаются в одну; важно и то, что мнимые голоса, включенные в эту линию, более дифференцированы (так как один из них, а иногда два — ведущие), и поэтому вся полифоническая ткань более оживлена, богата разнообразными оттенками и внутренними градациями напряженности. Некоторые из аккомпанирующих мнимых голосов только заполняют аккордовые звуки, другие усиливают ведущую мелодию, иногда следуя за ней «по пятам», третьи создают мелодическую линию второго плана и т. п.

Проследим все это на следующем примере:

„Пестрые листки“, ор 99 № 5

114 *Schnell*

Помимо ведущего голоса, выделенного самим композитором посредством дополнительных штилей к нотам *fis*, *d*, *cis* и другим, вся линия, выписанная шестнадцатыми, имеет еще два скрытых голоса: в верхнем крае — это ярко вспыхивающие мотивы из двух соседних звуков *h—ais*, *h—ais*, *h—a*, *eis—fis*; в нижнем крае — это мотивы, усиливающие акцентированные звуки главной мелодии посредством маленьких мелодических «волн», которые то «набегают» на эти звуки, то «откатываются» вспять. Кроме названных главных элементов, существует еще как бы четвертый план — отдельные звуки, заполняющие гармоническую и ритмическую ткань.

Следует попутно заметить, что подобные расшифровки преследуют только одну цель — помочь лучшему осознанию композиционных замыслов композитора. Было бы глубоким заблуждением думать, что более отчетливая «реализация» внутренних голосов, чем та, которую замыслил автор, — в виде ли иной записи или иного, более дифференцированного изложения (например, при транскрипциях), — улучшила бы исполнение. Наоборот, это несомненно означало бы «разжижение» замысла. Здесь действует чрезвычайно важный в искусстве закон сжатого выражения. Подлинно богатая художественная мысль подобна пружине: в ней скрыта могучая центробежная сила, которая, однако, тем активнее, чем «стесненнее» избираемое «пространство».

Приведенный отрывок потерял бы львиную долю своей выразительности, если бы его мелодия, гармония, подголоски приобрели вполне «упорядоченный» вид, похожий, например, на фактуру мендельсоновских «Песен без слов». Между тем, причудливая сплетенность, сжатость и некоторая эскизность всех этих элементов в извилистой одноголосной линии шумановской пьесы очень усиливает лирическую наполненность и динамичность музыки. Фактура оказалась здесь настолько густой, что уже почти не понадобил-

лось дополнительных голосов: басовая партия играет очень скромную роль, чуть «трогая» гармонические опоры.


Среди многих полифонических приемов, культивируемых Шуманом, заметное место принадлежит полиритмии. Известно, что ритмическая дифференциация ткани как средство, с помощью которого хорошо достигается самостоятельность голосов и общая текучесть музыки, широко вошла в музыку девятнадцатого века.

Из приемов, особенно характерных для Шумана, отметим ритмическое обособление басового голоса в виде «предупреждающих» или «запаздывающих» басов.

Образец «предупреждающих» басов находим в пьесе «Ночь» ор. 12 № 5 (см. нотный пример 94). В следующих ниже примерах представлены чаще встречающиеся «запаздывающие» басы:

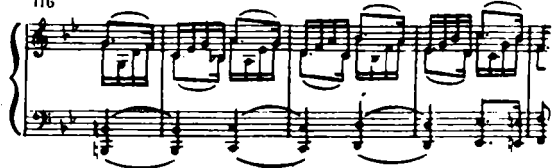
33
„Крейслериана“ № 8
ritard.

115



„Юмореска“

116



Как ни соблазнительны аналогии между многими приемами шумановского письма и техникой мастеров баховской эпохи, — ими не следует слишком увлекаться и забывать об их относительности. Надо все время иметь в виду, что полифоническая техника применяется Шуманом в новых стилистических условиях. Господство иного тематизма, характерность и экспрессивность которого несовместимы с баховским объективизмом и рациональной планомерностью музыкальной мысли, новое ощущение гармонии и ее иная «власть» среди прочих средств музыки; иные масштабы, иное дыхание и «поступь» во всем процессе развертывания музыки — все это решающим образом влияет на выразительность полифонических приемов. Не претендуя на всестороннее освещение этого сложного вопроса, отметим лишь следующее: в стиле Шумана уже не в состоянии возродиться баховская гигантская целеустремленность и длительность развития: это ему не только не доступно, но и чуждо. Однако включение полифонических средств в новый музыкальный строй, где они из обязательных и, так сказать, буднично регулярных становятся «особыми» (наподобие хроматизированных гармоний в диатоническом стиле), делает их более заметными и в качестве способа оживления и «разгорячения» музыкального импульса более острыми.

О фортепианном стиле. Вкусы и взгляды Шумана в области фортепианного письма складывались в борьбе против широко распространенного тогда виртуозного стиля, модной «бриллиантности», которую он считал настоящим бедствием для искусства. Следует уточнить, что борьба шла не против виртуозности вообще: ведь и сам Шуман мечтал о карьере пианиста-виртуоза, вдохновленный более всего примером головокружительно блестящего искусства Паганини. Шумана отталкивала только пу-

стая виртуозность. Ее типичными представителями он считал таких пианистов-композиторов, как Г. Герц и Ф. Гюnten, а ее типичным признаком — употребление эффектных приемов фортепианного изложения без всякой художественной необходимости.

О вариациях Кребса Шуман пишет, например: «Уже на второй странице становится ясно, насколько все состоит из одних только пустых фраз... насколько это без всяких оснований «блестяще», без всяких оснований написано именно так, а не иначе»¹⁰⁴. Но когда блестящее использование инструмента хоть в какой-нибудь мере соединялось с художественным замыслом, оно сразу же обращало на себя внимание Шумана своей иной стороной, которую он глубоко ценил, а именно — своей фортепианностью.

Новое, более тонкое ощущение фортепиано, расширение средств фортепианного письма Шуман с полным основанием считал крупнейшим достижением послебетховенского времени. Он отмечает эту новую черту уже у Шуберта, который, по его словам, «инструментует более фортепианно, то есть... все звучит у него в соответствии с самой сущностью фортепиано...»¹⁰⁵. Аналогичные наблюдения и похвалы встречаются у Шумана очень часто.

Развитие средств виртуозной игры и виртуозного письма было частью общего прогресса фортепианной культуры девятнадцатого века. Здесь перед нами характерный случай исторической диалектики. Музыкальный романтизм боролся против моды на виртуозность, поскольку последняя поставила себя на службу салонному развлекательству. Вместе с тем романтики использовали для высших художественных целей почти все средства виртуозного фортепианного письма, культивировавшиеся пианистами-композиторами «блестящего» направления. В условиях иного стиля, связанные с иным содержанием, эти средства сделались выражением романтической

приподнятости, красочности, грандиозности, кипучего темперамента, нередко — изысканности и фантастичности. В процессе усвоения и развития всех этих средств лишь немногие из романтиков обошлись без элементов виртуозного щегольства. К числу этих немногих относятся Шопен и Шуман. Лист, при всей его глубине и огромной творческой силе, многие годы боролся с соблазнами эстрады, упорно добиваясь господства внутреннего над внешним (зеркало этой борьбы — листовские переработки собственных сочинений). Нечто подобное испытывали и другие композиторы, вышедшие из школы виртуозов, но чем меньше был масштаб их дарования, тем труднее преодолевались соблазны, тем реже прикасались они к подлинному искусству.

Непримиримый по отношению к фальшивым кумирам эстрады, Шуман с огромным вниманием и доброжелательностью относился к каждому, пусть хоть скромному шагу композиторов-виртуозов в сторону художественной содержательности. Показательны в этом отношении его отзывы о сочинениях Тальберга. Шуман неоднократно говорит о губительном воздействии на этого композитора атмосферы великосветского салона, но отмечает, что и у Тальберга бывают счастливые моменты, когда «фирмам перестает действовать» и «более высокие стремления опять готовы расправить крылья»; тогда возникают произведения, подобные, например, ноктюрну E-dur; здесь «дух суетности нет-нет да и шевельнется, все же целое говорит о побуждениях более благородных, чем те, которые мы привыкли видеть у салонных виртуозов»¹⁰⁶. В эволюции Мошелеса Шуман видит постепенное преодоление модной «бриллиантности» и переломным считает тот момент, когда «композитор и виртуоз, обладавшие равной силой, протянули друг другу руки и вступили в тесный союз»¹⁰⁷.

В произведениях пианистов-композиторов Шуман обращает специальное внимание на чисто инструмен-

тальные качества изложения. Конечно, он не смешивает компромиссное соединение «блестящего» и художественного с истинным, полным слиянием этих качеств, исключаящим возможность их обособленного восприятия. Высшим идеалом фортепианного письма для него всегда оставался Шопен. Образцовыми он считал фортепианные пьесы Мендельсона. Он ценил и меньших по художественному масштабу, но близких ему по творческим стремлениям Фильда, Гензельта, Л. Шунке, Беннета, Гиллера, — ценил, в частности, за органическую фортепианность письма.

В произведениях молодого Гензельта Шумана радует прежде всего «хорошее звучание», основанное на чутком отношении к инструменту. Но это хорошее изложение есть, по Шуману, не что иное, как отражение внутренних, эмоционально-душевных свойств самой музыки. Иначе говоря, фортепианность рассматривается здесь как существенная часть художественной формы, неразрывно связанная с содержанием произведения. Шуману нравится, что этюды Гензельта органически мелодичны и что мелодии, «прорастая из внутреннего ядра», обладают «наполненностью в каждом отдельном звуке». «Однако очарование гензельтовских мелодий, — пишет он, — зависит, в конечном счете, от той таинственной фигурации, в которую он их прячет, это — богатые плоды, пробивающиеся сквозь густую чащу ветвей и листвы. В этом отношении нельзя не радоваться той заботливой тщательности (по отношению не к мелодии, а к гармоническому заполнению), с какой он обращается с басами и средними голосами, той добросовестности, с какой он все располагает, следя за тем, чтобы выгодно показать целое и в то же время создать тонкие и необходимые различия между отдельными частями»¹⁰⁸.

Эти и подобные наблюдения Шумана касаются, конечно, не только отдельных явлений фортепианной

музыки его времени. Они имеют более широкий смысл, затрагивая с разных сторон достижения романтической фортепианной школы девятнадцатого века в целом.

Речь идет о новом уровне культуры фортепианного письма, завоевание которого связано, главным образом, с именами Шопена, Шумана и Листа. Ими впервые была широко использована способность фортепиано давать в одновременности не только множество звуков, но и множество «планов». Эта способность таилась в таких ранее недостаточно осознанных средствах выразительности инструмента, как градация динамической насыщенности звука, разреженность и густота звуковой массы, выразительность разных регистров, которая, в сочетании с определенными динамическими оттенками, создает нечто вроде тембровой окраски; затем акустически естественное (то есть соответствующее порядку обертонов) расположение аккордов. Использование этих и других возможностей инструмента привело к необычайно богатому, тонко дифференцированному ощущению фортепианной фактуры. Главные и сопровождающие элементы предстали в ней теперь как сложное соотношение «объекта» и «среды», причем возможность создавать на фортепиано впечатление пространства (отдаленность и приближенность), «окутывания» звуковой атмосферой или «погружения» в нее явилась выдающимся открытием музыки девятнадцатого века; только изобразительное искусство знало до этого времени подобную градацию светотеней, мягкость и затушеванность переходов, словом, ту «стереоскопичность», которая и поныне поражает во многих пьесах Шопена, Шумана, Листа.

В новом фортепианном стиле отдельные элементы инструментальной выразительности приобрели более самостоятельное значение; таковы, например, эффекты грандиозного полнозвучия и, наоборот, предельно скромного, прозрачного изложения (диапазон

между этими двумя полюсами значительно расширился), таковы тембровые эффекты различных регистров, эффекты некоторых виртуозных приемов, например трелей, пассажей, различных видов арпеджированного и октавного изложения. Вместе с тем — и это одна из важнейших заслуг романтиков-реформаторов — отдельные элементы фортепианной звуковой выразительности оказались в необычной степени соподчиненными, взаимозависимыми, стали органически неотъемлемыми частями целого (у композиторов виртуозного направления они часто ради эффекта обособлялись, становились самодовлеющими). Это соподчинение достигалось тем, что выбор средств изложения в большей степени стал зависеть от основного образа произведения; частное проявление той же тенденции заключалось в тематизации фактуры, то есть в насыщении побочных голосов элементами активно действующего в данном произведении тематического материала.

Выдающиеся качества фортепианного изложения Шумана — это по преимуществу качества общеромантические, получающие своеобразный отпечаток главным образом благодаря соединению их с характерным тематизмом и чертами стиля композитора в целом.

Уже один из современников Шумана (Ф. Брендель) обратил внимание на его искусство многопланового фортепианного изложения. Хорошо знавший не только музыку, но и фортепианную игру автора «Крейслерианы», критик сравнивает его произведения с «ландшафтом, подернутым дымкой, из которой только кое-где выступают предметы, освещенные солнцем»; он видит в некоторых пьесах Шумана «четко и ясно очерченный передний план и, наоборот, расплывающийся и исчезающий в бесконечной дали второй план»¹⁰⁹. Об одном из ярких примеров шумановского многопланового изложения — пьесе «Вечером» — уже говорилось; приведу

аналогичный пример из «Симфонических этюдов» (пятая вариация из группы «посмертных»):



Два ясно разграниченных плана образует партия правой руки: воздушную, «окутывающую» фигурацию и вплетенный в нее средний голос; самостоятельность этого ведущего голоса подчеркивается главным образом его ритмической обособленностью от фигурации (все его звуки расположены на слабых долях такта). Третий план — фигурация левой руки. Ее широкое расположение с первого же момента (то есть, как только взяты первые звуки в басу) создает ряд обертоновых призвуков, заполняющих весь диапазон инструмента и передающих ощущение воздушной «среды», которую затем «уплотняют» реальные аккордовые звуки. Большое значение имеет синкопированная ритмика левой руки: подобно мелодическому голосу в правой, она обособляет нижнюю фигурацию от верхней, таким образом, при тождественности самих гармоний линии двух фигурационных движений все же не вполне сливаются, что усиливает впечатление многоплановости, «стереоскопичности».

По мысли Шумана, фортепианная многоплановость достижима не только при помощи соответствующего изложения: большую роль композитор отводит специфическому мастерству исполнения. Прежде всего он рассчитывает на способность к тончайшей дифференциации ткани, к богатой и детальной нюансировке. Это выразилось в шумановских словесных пояснениях и более всего в его подробных динамических, темповых и других обозначениях в нотном тексте.

Очень характерна, например, ремарка к пьесе № 17 из «Давидсбюндлеров»: «*Wie aus der Ferne*» («Как бы издалека»). На рукописи первой части второй сонаты (g-moll) имеется авторская пометка: «*Die begleitende Stimmen immer leise und in einander schmelzend*» («Сопровождающие голоса должны все время звучать легко, таять или расплавляться друг в друге») ¹¹⁰.

Динамические обозначения у Шумана нередко направлены к тому, чтобы отчетливо дифференцировать главные и побочные линии изложения. Той же цели служат указания относительно различного характера исполнения отдельных голосов; так, в № 3 из «Давидсбюндлеров» одна из мелодических линий отмечена ремаркой *spitz* (остро), в № 8 из «Карнавала» ведущий мотив, имитируемый в разных голосах, подчеркнут обозначением *poco espress.* (с усиливающейся экспрессией), в том же «Карнавале» и во многих других произведениях Шуман часто пользуется обозначением *sf*, четко определяя необходимые акценты и, в частности, переклички акцентированных звуков в разных голосах (например, в № 15 из «Карнавала» *). Для наглядности обозначения «второго плана» Шуман в некоторых случаях вписывает

* В поздних изданиях своих фортепианных сочинений Шуман значительно сокращал количество динамических и других обозначений, предоставляя более широкую инициативу «мыслящему исполнителю».

часть текста мелкими нотами, например — в пьесах «Шопен» и «Прогулка» («Карнавал»), в № 2 из «Крейслерианы».

Композитор придавал, естественно, большое значение тонкой и детально разработанной педализации. По свидетельству Ф. Бренделя, своеобразная воздушность и многоплановость фортепианных произведений Шумана в его собственном исполнении достигалась по преимуществу средствами педализации: «Шуман любил играть с приподнятой педалью, для того чтобы гармонии почаще выступали не вполне ясно»¹¹¹.

Многие типичные черты фортепианного стиля Шумана связаны с идеей приближения фортепиано к оркестру. Эта идея, смелее всего провозглашенная в творчестве и в высказываниях Листа, имела широкое распространение и в той или иной мере проявилась в творчестве всех фортепианных композиторов-романтиков. Оркестральность фортепианного изложения выражалась прежде всего в употреблении звучностей, ассоциирующихся с тембрами инструментов или инструментальных групп симфонического оркестра. Она выражалась также в общем расширении звукового диапазона фортепиано, в многозвучии, в употреблении более различных и, как уже говорилось, более контрастных градаций густоты звучания, в частности, в эффекте грандиозного аккордового полнозвучия. По удачному определению Я. Мильштейна, симфоническая трактовка фортепиано у Листа «основывается на двух мощных средствах: способе аль фреско и способе колористического обогащения»¹¹².

Возможность приближения фортепиано к оркестру постоянно манила к себе и Шумана. Фортепиано порой кажется ему «слишком тесным», не могущим вместить многое из его замыслов¹¹³. Вместе с тем он верит в то, что его любимый инструмент не исчерпал еще своих возможностей. С живым интересом и надеждой следит Шуман за техническими усовершен-

ствованиями фортепиано, считая, что они откроют перед композиторами «новые перспективы»*. Симфоническую трактовку фортепиано в транскрипциях Листа он рассматривал как громадное достижение новой музыки**. К овладению нераскрытыми еще выразительными средствами инструмента и, в част-

* Курт Ган (Kurt Hahn) в статье «Schumanns Klavierstil und die Klaviere seiner Zeit» («Фортепианный стиль Шумана и фортепиано его времени») на основании многих фактических данных устанавливает, что Шуман, по крайней мере до конца тридцатых годов, практически знал только инструмент так называемой венской (или немецкой) системы. Этот тип инструмента, по сравнению с так называемой английской механикой и тем более с новейшими парижскими инструментами Эрарда, отличался мягкой, камерной звучностью; по определению Гуммеля, он более всего приспособлен для «нежнейших рук» и для «тончайших нюансов». Шуман, с детских лет привыкший к венскому клавиру, воспитанный на традициях «изящного пианизма» Гуммеля и Мошелеса, очень любил этот тип инструмента, считая его в известном смысле «идеальным». И вместе с тем он с глубоким сочувствием относился к опытам технической реформы инструмента, сближавшим фортепиано с органом и оркестром. Он писал: «Вместе с постоянно идущим прогрессом механики фортепианной игры... рос и сам инструмент — в своем охвате и значении; это может привести (как я думаю) к тому, что у него, подобно органу, войдет в употребление педаль, что откроет для композиторов новые перспективы; фортепиано все более будет освобождаться от поддерживающего оркестра, и это будет способствовать его большому богатству, полнозвучию, самостоятельности»¹¹⁴.

Интерес Шумана к опытам создания «педального» фортепиано (то есть комбинации органной и фортепианной техники) проявился, между прочим, в том, что свои фуги на тему Bach op. 60 (1845) он предназначил для органа или «педального фортепиано».

** Отзываясь с высокой похвалой о листовском фортепианном переложении «Фантастической симфонии» Берлиоза, Шуман выделяет именно те приемы, посредством которых Лист воспроизвел оркестровую сущность произведения; в этом он усматривает «знание средств и многих тайн, которые еще скрывает в себе фортепиано» и которые могут быть достоянием «только гениального исполнителя, каковым Лист всеми и признан»¹¹⁵.

ности, «оркестровыми» приемами Шуман и сам упорно стремится на протяжении всего своего творческого пути.

Несколько экстравагантная идея (в духе романтических вольностей молодого Шумана) назвать фортепианное произведение «Симфоническими этюдами» отчетливо выразила ту общую тенденцию, о которой идет речь. В отдельных случаях шумановские тембровые уподобления отмечены вполне определенными надписями. Вот пример:



Аналогичный пример находим в № 9 из «Карнавала», где партия левой руки снабжена ремаркой: *quasi Corni*.

Как правило, подобные ремарки отсутствуют, и все же часто наличие тех или иных инструментальных «quasi» не оставляет никаких сомнений. В большом изобилии они представлены, естественно, в «Симфонических этюдах» (об этом см. на стр. 297). В Фантазии отчетливо слышатся сигнальные возгласы трубы (средний раздел первой части), кантилена виолончели (первая тема третьей части), концентрированное аккордовое звучание всей группы медных (третья часть, такты 68—69). Пьеса «Паганини» из «Карнавала» несомненно имитирует виртуозное *pizzicato* знаменитого скрипача. В № 12 из «Давидсбюндлеров» правая рука подражает быстрым пассажам и скачкам флейты. Если шумановское изложение и не всегда наталкивает на вполне определенные тембровые ассоциации, то в других случаях напоминает чередование или соединение каких-то инструментальных групп со свойственными им регистрами (см., например, в первой части Фантазии эпи-

зод Adagio и следующие за ним переклички голосов в разных регистрах).

Начало Прембулы из «Карнавала», финал «Симфонических этюдов» и особенно начало второй части Фантазии — типичные примеры аккордового полнозвучия у Шумана, соприкасающегося с листовским изложением «аль фреско». Приближение к этому стилю еще заметнее в тех случаях, когда широкий охват регистров сочетается с виртуозно-эффектными перекличками октавно-аккордовых звучаний на большом расстоянии, как, например, в конце второй части Фантазии.

Подобные моменты шумановской фактуры говорят о том, что Лист как реформатор фортепианного стиля был далеко не одинок. Вместе с тем, речь может идти здесь не более чем о приближении или соприкосновении, но отнюдь не единстве стилистического идеала. Эстетический рубеж, отделяющий шумановский мир от новой романтики искусства Листа, с большой отчетливостью виден при сопоставлении их фортепианных стилей. Шуман был искренне расположен ко всему новому и смелому, но в глубине его творческой природы, в его — если можно так выразиться — «личной эстетике» (что не всегда тождественно с областью духовных интересов и исканий в целом) таилось сдерживающее начало. Это была органическая приверженность к «прекрасной интимности» в искусстве, о которой Шуман писал Кларе; он заговорил об этом именно для того, чтобы противопоставить их общий идеал фортепианной музыки «мишурному» блеску Листа. Фортепианное новаторство Шумана ближе к шопеновскому, чем к листовскому. Но еще теснее связано оно с рамками немецкой камерной музыки и ее бытовой первоосновой — традицией Hausmusik (зависимость Шумана от этой традиции отмечает в цитированной статье Курт Ган). «Симфонические» приемы фортепианного письма Шумана нигде не приобретают самодовлеющего выразитель-

ного значения, то есть не становятся по преимуществу эффектами звуковой краски или звуковой мощи (что нередко бывает у Листа). Эти приемы не разрушают общей камерности фортепианного стиля Шумана, свойственной ему в целом «умеренности» и гармонической пропорциональности средств.

«Симфоническая трактовка» фортепиано никоим образом не должна рассматриваться как простая имитация оркестра. Здесь действует общий эстетический закон: изображение и предмет изображения — не тождество. Листья и гроздья винограда, воплощенные в мраморе или гипсе, обладают совсем иным эстетическим качеством, чем соответствующая натура; достаточно сделать один неосторожный шаг в сторону приближения их к натуре, например раскрасить мраморный барельеф, и он сразу же эстетически погибнет. Пантомима хоть и подражает речи, но должна оставаться немой. Таков принцип художественной условности, ограничения которой составляют один из мощных источников выразительности в искусстве. На первый взгляд парадоксально, но глубоко закономерно, что «симфонические» идеи в подлинно фортепианном произведении действительны только в своей условной, «приближающейся» форме изложения; переложенные на оркестр, они теряют почти всю свою специфическую прелесть и выразительную остроту. К Шуману это относится особенно. В фортепианном творчестве он «прорывался» в мир оркестровой музыки, думая нередко, что фортепиано скрывает, а оркестр, наоборот, высвобождает все его творческие возможности. На самом же деле, оркестровые средства были ему, по свойствам его музыкальной природы, чужды и малодоступны. Он оставался более всего гением фортепианного искусства, а высшим достижением его «симфонизма» была та грань, где фортепианная мысль останавливается в своем активнейшем устремлении к оркестру. В этом кипении на

крайнем рубеже жанра (волна, бьющая в гранит набережной!) — замечательное свойство романтического фортепианного стиля девятнадцатого века в целом и Шумана в частности.

В одной из рецензий Шуман писал: «Времена, когда приходили в изумление от какой-нибудь сладкой фигуры, томного задержания или E-dur'ного пассажа через всю клавиатуру, прошли; теперь требуется мысль, внутренняя связь, поэтическая целостность (разр. моя.— Д. Ж.), все омытое свежей фантазией. Прочее вспыхивает на мгновение и исчезает»¹¹⁶. Романтизм в лице его наиболее крупных и прогрессивных художников вел непримиримую борьбу против пустой фактуры, против рамплисажей, за подчинение всех элементов музыки, в том числе и фактурных, образу, ведущей мысли. У Шопена, у зрелого Листа приемы изложения в полной мере подчинены тематическому материалу, слиты с ним; таковы, например, многие пассажи у Шопена, которые, внешне являясь фортепианным «украшением» или «оформлением», в действительности представляют собой вариационное развитие основной мелодии.

Вклад Шумана в эту реформу фортепианного стиля очень значителен. Автор «Карнавала» был в особенной мере нерасположен к рамплисажности, к любым нетематическим «заполнениям» в музыке, касалось ли это формы или изложения. Как уже отмечалось, сплошная образная насыщенность составляла типичную особенность музыки Шумана и причину относительной трудности ее восприятия.

Шуман смело отменял и обновлял те способы изложения, которые стали в его время типовыми и выразительность которых стала слишком общей, нейтральной: стандартизированные виды гармонической фигурации, мелодической орнаментики и другие. Он постоянно изобретает новые способы фортепианного изложения, которые служат средствами образной

характеристики. В «Вещей птице» замысловатые узорчатые фигурации в правой руке передают певучий и немного таинственный свист обитательницы ночного леса. В «Пьеро» («Карнавал») необычно тесное расположение гармоний в низком регистре усиливает выражение неуклюжей тяжеловесности движений (традиционный Пьеро мешковат и ленив). В «Арлекине», наоборот, господствует легкость, разреженность изложения; особенно важны здесь виртуозные скачки и блестящие «вспышки» отдельных звуков в высоком регистре; все это — меткие штрихи в портрете эффектного, остроумного, всегда подвижного Арлекина.

Так богатые ресурсы фортепиано, которые в девятнадцатом веке часто низводились до виртуозного щегольства, в руках больших художников-новаторов становились средством выражения разнообразных жизненных впечатлений, тонких и глубоких чувств.

Глава седьмая

СОРОКОВЫЕ ГОДЫ

Новый творческий расцвет.—
Мысли о музыкальном воспитании

Начало сороковых годов — один из самых светлых периодов в жизни Шумана. Вместе с окончанием мучительных тревог и терзаний, связанных с борьбой за Клару, он чувствует новый, необычайный прилив творческих сил. Его радует постепенно растущее распространение и признание его произведений. Он счастлив в своей семье. Он видит себя в центре оживленной музыкальной жизни Лейпцига: во главе отличных симфонических концертов Гевандхауза — Мендельсон; концертная эстрада украшена именами Листа, Тальберга, Уле Булля, Гензельта, Давида, Клары Шуман; в Лейпциге чувствуется влияние передовой музыкальной среды, чьим рупором уже давно стал шумановский «Новый музыкальный журнал».

Творчество Шумана в начале сороковых годов не только обильно, но и необычайно многообразно. Поистине удивительна энергия, настойчивость, целеустремленность, с какими он шаг за шагом расширяет рамки своего творчества. За «годом песен» (1840), плоды которого могли бы составить гордость целой композиторской жизни, последовали: год пер-

вых симфонических партитур (1841), год камерных ансамблей (1842), наконец, год создания первого вокально-симфонического произведения крупной формы — оратории «Рай и Пери» (1843). Не забудем, что Шуман в это время все еще руководит журналом и сам выступает на его страницах с многочисленными статьями. Показательно, что и в этой области он стремится расширить круг своей деятельности: впервые выступает с критикой камерной вокальной литературы (песни К. Цельтера, Пирсона, Франца, Гельштеда и др.), а также опер.

В 1843 году усилиями Мендельсона в Лейпциге создается новый центр музыкальной культуры — консерватория. Среди ее первых педагогов — Мендельсон, Шуман, Мориц Гауптман (ученик Шпора, видный теоретик, впоследствии учивший Грига), Фердинанд Давид (знаменитый лейпцигский скрипач, концертмейстер оркестра Гевандхауза), Карл Беккер (органист и музыкальный критик, сотрудничавший в шумановском журнале) и другие. О молодой консерватории Шуман замечает в своем дневнике: «как музыкант, я рад началу ее деятельности. Она несомненно послужит опорой для хорошей музыки и значительно повлияет на все воспитание немецкой молодежи»¹. Шуман охотно взял на себя руководство классом фортепиано, а затем также и классами сочинения и чтения партитур. По мнению биографа, ему очень мешала в этой работе замкнутость, постоянная сосредоточенность на внутренней жизни. Но он относился к своей задаче с глубокой серьезностью, обдумывал метод занятий, делал для себя заметки. В Шумане, несомненно, жила творческая мысль педагога. Если она и тормозилась при непосредственном общении с учениками, то зато ярко проявилась в литературных высказываниях композитора и прежде всего в его «Жизненных правилах для музыкантов», до сих пор не утративших своей свежести.

Шумановские принципы музыкального воспита-

Mittwoch den 31. März 1841.

CONCERT

im Saale des Gewandhauses

zum Besten des

Orchester-Pensionsfonds

gegeben von

CLARA SCHUMANN

R. K. Oesterr. Kammervirtuosin.

Erster Theil.

Geistliches Stück.

Adagio und Rondo aus dem II. Concert (F moll) von Chopin,
vorgetragen von der Concertgeberin.

Arie von Gluck, vorggetragen von Herrn Schmidt.

Allegro von R. Schumann.

Lied ohne Worte von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Clavierstück von Scarlatti, vorggetragen von der Concert-
geberin.

Программа концерта Клары Шуман в зале лейпцигского Гевандхауза в 1841 году



Старое здание Лейпцигской консерватории, где преподавали Шуман и Мендельсон

ния полностью соответствовали его общим взглядам на сущность, цель и общественное предназначение искусства. В «Правилах» (1848) Шуман повторяет свои неоднократно высказанные призывы: музыкант должен внимательно наблюдать жизнь, быть на уровне современной ему духовной культуры (науки и искусства), любить и знать народную песню, общаться с природой, прислушиваться к ее звукам.

Значительное место уделяется в «Правилах» проблеме профессионального мастерства. Каковы условия, при которых достигается подлинная профессиональность музыканта? Шуман указывает на многие важнейшие из этих условий. Таковы — овладение гармонией и полифонией, изучение истории музыки, подкрепленное слушанием образцовых произведений прошлого². Особое внимание уделяет Шуман задаче

развития слуха и, в частности, внутреннего слуха музыканта. В одном из писем он советует молодому композитору: «Привыкайте... свободно представлять себе музыку мысленно, без помощи инструмента, только таким образом откроются внутренние источники, появятся все бóльшие ясность и чистота. Записывайте... из этого лишь немного. Важнейшим является то, что музыкант очистил своим внутренним слухом»³. Об этой же задаче говорят многие афоризмы из «Правил»⁴.

Ратуя за высокую профессиональность, за неустанную тренировку музыканта, Шуман предостерегает против узкоремесленного, мертвого техницизма в искусстве: «ты музыкален...— пишет он,— когда музыка у тебя не только в пальцах, но и в голове и в сердце»⁵. Такая музыкальность требует «живого и многостороннего» общения с родным искусством. Шуман придает этому условию первостепенное значение. Молодой музыкант не имеет права замыкаться в свою узкую специальность: он должен хорошо знать человеческие голоса, петь в хоре, общаться с оркестром, как можно раньше изучив характер отдельных инструментов, не упускать случая поиграть на органе, учиться дирижировать, участвовать в камерных инструментальных ансамблях и почаще аккомпанировать певцам⁶.

Один из лейтмотивов шумановских педагогических высказываний — призыв к скромности, взыскательности, неутомимому совершенствованию в искусстве. Он призывает молодого музыканта: «Становись все более совершенным художником, остальное придет само собою»⁷. И не случайно Шуман завершает свои «Правила» формулой столь же простой, сколь и многозначительной: «Учению нет конца». Речь идет об «учении» в самом широком смысле этого слова, вытекающем из общих великих задач искусства (как, впрочем, и всей духовной культуры в целом). Эти задачи — познание истины жизни, воздействие на

жизнь — неисчерпаемы, поэтому безграничны возможность и необходимость совершенствования искусства — его методов, его техники, его «ума». В одной из статей Шуман замечает: «не побывав учеником, никто еще не стал мастером, но и сам мастер, в свою очередь, — ученик высокого ранга»⁸.

Шумановские «Правила» требуют взыскательности и в большом и в малом. Начиная от целей искусства, от идейной принципиальности художника («не играй того, чего ты должен был бы внутренне стыдиться») — и кончая непременным требованием: «всегда проявляй заботу о чистоте настройки твоего инструмента»⁹.

Искусство, по мысли Шумана, не терпит небрежности, расслабленности, исполнения или сочинения кое-как; всегда необходима полная мобилизованность сил, свежесть внимания и чувства, внутренняя ответственность, одухотворенность. «Без энтузиазма в искусстве не создается ничего настоящего»¹⁰.

В предисловии к первой русской публикации «Правил» В. Стасов справедливо отметил, что хотя они на первый взгляд адресованы юношеству, но в действительности «принадлежат несравненно обширнейшему кругу»¹¹. Шумановские афоризмы действительно выходят за узкие рамки повседневных педагогических советов. Точнее говоря, они основаны на таком понимании художественной педагогики, которое не отделяет последнюю от больших идей и вопросов искусства, но рассматривает ее лишь как форму пропаганды этих идей и вопросов применительно к задачам воспитания. Вот почему по мере созревания музыканта педагогические советы Шумана не только не устаревают, но, наоборот, все более и более обнаруживают свой глубокий смысл и жизненность.

Конечно, за сто с лишним лет, прошедших со времени появления шумановских «Правил», проблемы искусства и художественного воспитания значительно расширились и усложнились. Для Шумана

ДОМАШНІЯ И ЖИЗНЕННЫЯ ПРАВИЛА

ДЛЯ МУЗЫКАНТОВЪ.

Сочин. РОБЕРТА ШУМАНА.

(Посвящается М. А. Балакиреву).

Предлагаемая здѣсь статья есть переводъ весьма знаменитыхъ «*Musikalische Haus- und Lebensregeln*», помѣщенныхъ Шуманомъ въ концѣ его *Album für die Jugend* и перепечатанныхъ потомъ въ четвертомъ томѣ собранія его сочиненій (*Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann, Leipzig 1854, 4 vol. 8°*).

Критическія и эстетическія сочиненія Шумана о музыкѣ столько же гениальны и выходятъ изъ ряда общей массы сочиненій подобнаго рода, какъ и его музыкальныя сочиненія. И тѣ и другія дышатъ новымъ духомъ нашего времени, и между тѣмъ, какъ послѣднія изъ нихъ затрогиваютъ тѣ наши душевныя струны, изъ которыхъ большая часть была вовсе даже неизвѣстна сочинителямъ прежняго времени, первыя обращаются къ тѣмъ глубокимъ и свѣтымъ вопросамъ искусства, которыя никѣмъ еще не были тронуты между музыкальными писателями. Шуманъ лучше всего на самомъ себѣ доказалъ истину однажды сказанныхъ имъ въ печати словъ, что лишь художники или истинно художественная природы могутъ и должны писать объ искусствѣ.

Хотя, судя по первому взгляду, домашнія и жизненныя правила назначены только для юношества и начинающихъ музыкантовъ, но они, какъ всякое скромное въ своей талантливости необыкновенное произведеніе, принадлежатъ несравненно-обширнѣйшему кругу. Подобно тому, какъ гениальныя басни Крылова несравненно нужнѣе, понятнѣе и дороже для взрослыхъ, чѣмъ для дѣтей, такъ и правила Шумана въ тысячу разъ будутъ болѣе понятны и дороги для каждаго вполне образованнаго музыканта-художника, чѣмъ для начинающихъ и учащихся. Чѣмъ больше въ немъ есть музыкальной образованности и таланта, тѣмъ больше онъ пойметъ и полюбитъ всѣмъ сердцемъ золотыя страницы Шумана, полныя глубины таланта и самаго горячаго сердца.

Разъ узнавъ и полюбивъ это маленькій музыкальный кодексъ, никогда уже больше его не забудешь и не разлюбишь.

Владимѣръ Стасовъ.

Предисловіе В. В. Стасова к первой русской публикации «Правил» Роберта Шумана

не возникали и не могли возникнуть многие аспекты, вне которых нельзя в наши дни рассматривать вопросы эстетики, идейности, мастерства художника. Но это нисколько не обесценивает правдивейших наблюдений и мыслей шумановских «Правил». В указанном предисловии В. Стасов писал: «Раз узнав и полюбив этот маленький музыкальный кодекс, никогда уже больше его не забудешь и не разлюбишь»¹². Эти слова верны и сегодня.

В семье.— Путешествие в Россию

Лейпцигские годы супружеской жизни Шуманов в их скромной квартирке на Инзельштрассе, 18 протекали в атмосфере любви, душевного и творческого содружества. Эта дружба таила для них поистине необозримые, неиссякаемые возможности. Ведь жизнь, в сущности, только начиналась — жизнь двух даровитых художников, с их жаждой впитывать, узнавать, совершенствоваться. Романтически пылкую и вовсе не беспочвенную веру в силу и прочность этого содружества прекрасно отразил семейный дневник Шуманов. На первых листках этой книжки, которую Роберт подарил своей молодой жене к началу их совместной жизни, он написал: «Эта книжечка, которую я сегодня открываю, имеет весьма интимное значение; она должна быть дневником и касаться всего, что нас вместе затрагивает в нашей домашней и семейной жизни; в ней нужно отмечать наши желания и надежды, а также просьбы, обращенные друг к другу... украшением дневника должно быть критическое освещение нашего художественного труда; например, записывается подробно, что ты преимущественно учишь, что сочинишь, что ты узнала нового и что об этом думаешь... Другое важнейшее украшение книжки — описания характеров, например — значительных художников»¹³.



Дети Шумана. Слева направо: Людвиг, Феликс,
Фердинанд, Евгения. Сзади Мария, Элиза



Лейпциг. Дом на Инзельштрассе, где в 1840 году поселились Роберт и Клара Шуман

Записи в дневнике очень разнообразны. Ценны сведения о совместной углубленной работе над образцами полифонического искусства, прежде всего Баха, затем над симфоническими и квартетными партитурами Моцарта и Бетховена. Шуман был здесь и в роли учителя, впервые открывая Кларе многие тайны музыкального мастерства, и, одновременно, в роли ученика: он с жадностью удовлетворял давно назревшую потребность в укреплении своего мастерства. Изучение классических образцов непосредственно связано было с его новыми композиторскими начинаниями (в частности, с сочинением пьес в полифонических формах), а участие Клары придавало этому штудированию увлекательную живость. Клара записывает: «Роберт отмечает места, где тема снова вступает; это очень интересный способ изучения фуги, и он доставляет мне с каждым днем все больше

удовольствия». И далее: «Наше изучение фуг движется вперед; с каждым разом мне становится все интереснее их играть; почти в каждой из фуг при всей естественности течения музыки обнаруживается так много искусства»¹⁴.

В дневнике отражены и другие радости. 1 сентября 1841 года появляется на свет новый член семьи — маленькая Марихен, появляется, как записывает Роберт, «между молнией и громом, ибо как раз в небе были грозовые тучи. Но раздался первый звук, и жизнь снова предстала перед нами светлой и благосклонной, и мы были блаженно счастливы»¹⁵. Мария, потом Элиза, их сестренки и братья приносят в дом нескончаемую радость. В сумеречные часы Шуман любит возиться с ними, как когда-то забавлял маленькую Клару и ее братьев; он «не может насытиться» этим общением. В письме к Мендельсону он пишет, что дети — «самая большая прелесть, какая может существовать на земле»¹⁶.

На страницы семейного дневника, господствующий тон которого, быть может, слишком идиличен, прокрадываются и тени. В квартире стоят два инструмента, а звучит почти всегда только один — в кабинете Роберта. Клара записывает (уже в январе 1841 года): «Моя игра опять отодвигается на задний план, что всегда бывает в тех случаях, когда Роберт сочиняет; за весь день для меня не находится ни одного часочка; хоть бы мне только не слишком отстать!»¹⁷ В скромной и робкой жалобе Клары открывается едва ли не самая трудная сторона семейной жизни двух музыкантов. Об этом нередко думал и Роберт; так, в 1842 году после выступления Клары в лейпцигском концерте он записывает: «она играла, как всегда, хорошо, прекрасно. Меня часто озабочивает, что Клара затруднена в своих упражнениях, так как не хочет мешать мне, когда я сочиняю»¹⁸.

Шуман любил называть свою невесту «героиче-



Клара Вик в 1840 году
*Акварель неизвестного художника. Дом-музей
Шумана*

ской девушкой». Он мог бы с еще большим основанием сказать это о своей жене. За четырнадцать лет совместной жизни с Робертом она родила восьмерых детей, из которых многие тяжело болели и некоторые рано уходили из жизни*. Заботы о детях, заботы о

* В Лейпциге родились Мария (1841—1929), впоследствии преподававшая фортепианную игру и жившая с матерью; Элиза (1843—1928), вышедшая замуж за купца и народившая большое потомство. В Дрездене родилось четверо: Юлия (1845—1872), которая была замужем за итальянцем.

Роберте, часто болевшем, мнительном, впадавшем порою в депрессию, слишком неровном, чтобы руководить повседневными делами, — все это ложилось на плечи Клары. Легко понять, что препятствий для собственных регулярных занятий на фортепиано у нее было очень много.

Прибавим к этому заботы о материальном достатке. Хотя композиторские доходы Роберта увеличивались, по в первой половине сороковых годов их было далеко не достаточно, чтобы покрыть возрастающие семейные нужды. Выручить могла опять-таки Клара. Концертные поездки — вот единственное, что могло создать на известный срок необходимую материальную основу, позволить Роберту спокойно отдаваться творчеству. Поездки же требовали времени, огромной затраты сил, физической и моральной выдержки, о которых гастролирующие артисты нашего времени не могут составить себе никакого представления. Утомительные переезды в почтовых каретах (а по России — в санях), в любую пору, при любом морозе и ветре, который, как писала Клара, «будто разрезает лицо пополам»; унижительное налаживание связей с различными «покровителями», хлопоты об организации концертов, о приглашении участвующих, наконец, о рекламе, билетах и т. п. — все это входило в сумму впечатлений, переживаний, забот артиста, которому одновременно нужно было в наилучшей «форме», с полной мобилизацией сил предстать перед публикой: не только развлечь ее, но и завоевать! Все это оказалось Кларе под силу. Со

янским ученым, графом Витторио Радикати ди Марморито и умерла от чахотки; Эмиль (1846—1847), Людвиг (1848—1899), скончавшийся в больнице для душевнобольных, где провел три десятилетия; Фердинанд (1849—1891) — банковский служащий. В Дюссельдорфе появились на свет Евгения (1851—1938), позднее всех жившая представительница семьи и биограф своего отца, наконец, Феликс (1854—1879), который, так же как и Юлия, болел чахоткой.

всем этим она справлялась почти одна, так как сопровождавший ее обычно Роберт мог быть скорее объектом забот, нежели помощником.

Уже в ноябре 1841 года, менее чем через два месяца после рождения Марии, Клара дает концерты в Веймаре. В феврале 1842 года вместе с Робертом предпринимает поездку в Бремен, Гамбург и далее одна в Копенгаген. В 1844 году состоялась длительная и сложная поездка в Ригу, Тарту, Нарву, Петербург, Москву. Зимой 1846/47-го — еще более длительная поездка в Вену, Прагу, Берлин.

Клара в этих поездках не только восстановила и упрочила свою артистическую репутацию, завоеванную еще в конце тридцатых годов, она все настойчивее вела борьбу за насыщение фортепианного репертуара серьезной музыкой; Бах, Бетховен, Шопен, Мендельсон, Вебер, Лист составляют теперь большую часть ее программы. К этому прибавлялось и осторожное на первых порах, но упорное «испытывание» на публике произведений Шумана.

При таком репертуаре даже уверенное артистическое мастерство пианистки не служило ей гарантией успеха, тем более — материального: вкусы публики были очень различными, во многих случаях шли вразрез с намерениями Клары. Так, об одном из венских концертов, где под управлением автора исполнялась первая симфония и фортепианный концерт Шумана, Эдуард Ганслик вспоминает: «Наполненность зала была весьма умеренной, аплодисменты холодноватыми и, по-видимому, являлись только данью Кларе. Фортепианный концерт и симфония имели лишь слабый успех... после концерта мы некоторое время находились вместе с Шуманом, — я и еще двое смелых знатоков и почитателей композитора. Минуты протекали в неловком молчании, так как каждый из нас был подавлен неуспехом этого великолепного музыкального вечера. Клара первая прервала молчание, горько пожаловавшись на холодность и неблаго-



**Мария, старшая дочь Роберта и Клары Шуман в
1869 году**

Фердинанд, сын Роберта
и Клары Шуман

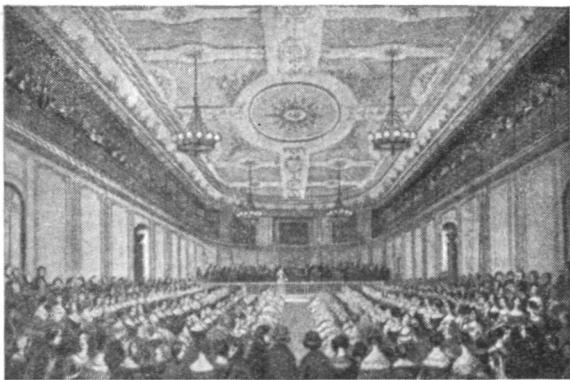


дарность публики. Все, что мы могли сказать утешительного, лишь усилило бы ее досаду. Тогда Шуман сказал незабываемые слова: «Успокойся, дорогая Клара, через десять лет все это изменится»¹⁹.

Для Шумана поездки с Кларой были во многих отношениях тягостны. Они отрывали его от любимой работы, кроме того, постоянная необходимость являться среди людей, почти не знавших и не понимавших его как художника, являться в качестве мужа, сопровождающего известную артистку, — все это было и трудно, и подчас оскорбительно.

Но благодаря способности Шумана живо, с увлечением отдаваться новым впечатлениям, не говоря уже о радости, которую он испытывал при встречах с людьми, чуткими к его музыке, — эти поездки оказывались для него все же интересными, освежающими.

Самой богатой по впечатлениям была поездка в Россию (1844). Посетив города Прибалтики, Шуманы пробыли затем два месяца (с 4 марта по 5 мая) в



Концертный зал в старом здании лейпцигского
Гевандхауза

Гравюра на дереве Р. Штрасбергера

Петербурге и в Москве. Они дали здесь ряд публичных концертов, а также выступали в известных музыкальных салонах. Особенно теплый прием они нашли в доме у братьев Виельгорских, который славился как один из центров серьезной музыки тогдашнего Петербурга. О Виельгорских Шуман писал, что оба они — «два превосходных человека, особенно Михаил, — это настоящая художественная натура, гениальнейший дилетант...»²⁰.

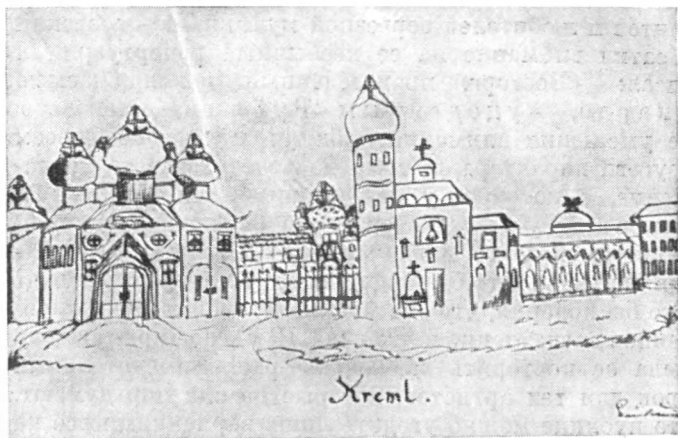
Много позднее, когда музыку Шумана уже хорошо знали в России, Ц. Кюи заметил как-то: «В первую бытность Клары Шуман в Петербурге с мужем говорили: «М-г Шуман, муж Клары Шуман»; теперь многие говорят: «М-ше Шуман, жена Роберта Шумана»²¹. Это верно только отчасти. Многие документы и, в частности, опубликованные недавно фрагменты из русского путевого дневника Клары свидетельствуют о том, что уже во время ее гастролей 1844 года русская столичная публика узнала некоторые произведения Шумана и отнеслась к ним с жи-

вым интересом. В своих публичных концертах Клара исполняла «Анданте и вариации» для двух фортепиано ор. 46 (с участием Гензельта), пьесы, названные в программе «Этюд» и «Романс» (по-видимому, ор. 32 № 3); она трижды участвовала в исполнении шумановского квинтета, исполняла с певцом Ферзингом песни Шумана; в частном музыкальном собрании она сыграла «Крейслериану».

Благодаря инициативе Виельгорских в их доме 9/21 марта 1844 года впервые в России прозвучала В-dur'ная симфония Шумана. По свидетельству Клары, мысль об исполнении симфонии возникла во время исполнения квинтета 5/17 марта. «Квинтет был принят со всеобщим энтузиазмом, а Виельгорские были так восхищены, что тут же предложили пригласить оркестр, чтобы прослушать симфонию Роберта. Роберт, естественно, с удовольствием согласился»²². «Весенняя симфония» Шумана, открывшая этот вечер и исполненная под управлением автора, заслужила, как пишет Клара, «всеобщее одобрение»^{* 23}.

Конечно, по сравнению с богатством и разнообразием того, что уже создано было Шуманом к началу сороковых годов, он был представлен в русских программах очень скромно. Скромным было и число его первых русских слушателей, поскольку многие из названных произведений прозвучали лишь в частных музыкальных собраниях. Но для тех, кто не имел никакого представления о Шумане-композиторе, это было уже не мало, и след от полученных впечатлений оказался глубоким, длительно действующим.

* В Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина хранится написанная рукой Мих. Виельгорского программа этого знаменательного концерта. Кроме симфонии Шумана, были исполнены: скрипичный концерт Молика (солист — автор, гастролировавший в те дни в Петербурге), фортепианный концерт g-moll Мендельсона (солистка — Клара Шуман) и увертюра «Леонора I» Бетховена.



Москва, Кремль, 1844 год
Рисунок Роберта Шумана. Дом-музей Шумана

Поэтому он косвенно повлиял и на более широкую русскую среду, которая начала приобщаться к музыке Шумана через полтора-два десятилетия.

Некоторые из первых печатных откликов на музыку Шумана уже согреты личным отношением к композитору. Автор статьи в «Московских ведомостях» характеризует Шумана как «одного из самых превосходных музыкантов и самых оригинальных композиторов нашего времени». «Его сочинения, — продолжает рецензент, — богатые фантазией и полные глубоких мыслей, известны всем любителям музыки, не говоря уже о знатоках... г. Шуман принадлежит к числу первых подвижников того новейшего романтического направления, которому основой служит вечно юный романтический элемент Моцартовых и Бетховеновых созданий»²⁴.

Знаменательным явился и успех Клары, который был особенно горячо оценен в среде русских музы-

кантов и любителей серьезной музыки. В. Одоевский обратил внимание на ее необычный репертуар. Он писал: «Восторг, произведенный неподражаемую Виардо, чудодейным Рубини, нисколько не уменьшил внимания публики к музыке совсем другого характера, и тому доказательство то восхищение, с которым у нас принимаются Молик и Клара Шуман, которая решилась играть в публичном концерте даже музыку Скарлатти и Себастьяна Баха! Кто бы поверил этому лет десять назад? Кто бы поверил, что эта музыка произвела необыкновенное впечатление и что г-жа Шуман принуждена была ее повторить несколько раз! Замечательный урок для тех артистов, которые до сих пор думают, что публике можно угодить лишь вариациями все на одни и те же беллиниевские мотивы или разными фарсами»²⁵.

В путевом дневнике Клара с иронией отзывается о модной италяномании петербургской аристократии и с горечью констатирует зависимость музыкантов от прихотей двора и знати*. С чувством искренней симпатии пишет она о талантливой артистической среде Петербурга, о высоком исполнительском искусстве Придворной певческой капеллы и шереметевского хора.

Глубокое впечатление произвели на Роберта и Клару величественные памятники русской истории, сокровища русской архитектуры. В одной из записей мы читаем: «Каждое посещение Кремля обогащало и вдохновляло творческое воображение Роберта; перед нашими глазами открывались все новые красоты»²⁶. В Москве под непосредственным впечатлением от памятников Кремля Шуман сочинил пять

* В этот подробный путевой дневник Клара включила почти все существенные записи из дорожной книжки Роберта. Таким образом, дневник объединил впечатления обоих путешественников.

стихотворений: о Царь-колоколе, о Наполеоне и нашествии французов на Москву²⁷.

На обратном пути, в первых числах мая, они вновь побывали в Петербурге; весной город показался им еще красивее. Покидали Россию на борту парохода, чувствуя ее теперь уже не такой далекой и чужой, как полгода назад. «Постепенно исчезал Петербург с его красивыми золотыми башнями. Нам все же было жалко расставаться с ним...»²⁸ Но впереди манила долгожданная встреча с детьми и с родным домом.

В Дрездене

Уже во время путешествия по России Шумана мучили частые недомогания. В Лейпциге летом и осенью 1844 года его состояние все более ухудшалось. Усиленная работа над «Сценами из «Фауста» довела это ухудшение до крайней степени. Шуман впервые испытал столь тяжелый и длительный приступ нервной болезни; его преследовал безотчетный страх, терзали слуховые галлюцинации — долго слышимый звук, а позднее навязчиво повторяющиеся мотивы, каждое слуховое впечатление казалось мучительно резким; его изнуряла бессонница.

Врач предписал ему полный покой и рекомендовал перемену места жительства; Шуманы решили переехать в более тихий, спокойный Дрезден. Переезд вызван был, впрочем, не только болезнью. Он облегчал давно задуманное освобождение от руководства журналом*, сулил возможность полностью сосредоточиться на творческой работе. Кроме того, с отъездом Мендельсона** Лейпциг потерял для Шумана значительную долю своей привлекательности.

* В связи с отъездом Шумана руководство журнала передано было О. Лоренцу.

** В 1844 году Мендельсон переехал в Берлин. Его преемником на посту руководителя Гевандхауза стал Н. Гаде.



Дрезден во времена Шумана
Дрезденское городское хранилище

Из Дрездена в октябре 1844 года Шуман писал д-ру Крюгеру: «Я все еще очень болею и часто совсем унываю. Работать не в состоянии, могу лишь отдыхать и гулять и последнее мне часто не позволяют силы. Золотая весна, принесешь ли ты мне их снова?!»²⁹ Весной его очень радовала очаровательная природа Дрездена, которую после будничного Лейпцига он ощутил с особой остротой. Многочисленные следы этих впечатлений содержатся в шумановском дневнике 1845 года: «Прекрасный весенний день», «После обеда через понтонный мост в Нейштадт», «Прекрасная утренняя экскурсия в Блазевиц», «Прогулка к маленькому лесному замку. Великолепный вечер», «Рано утром прекрасная прогулка в одиночестве...», «Жажда путешествовать. Утренняя прогулка», «Великолепное утро. На бастиионе», «Вечером бурное небо. Сидение в беседке во время дождя»³⁰.

Первые впечатления Шумана от музыкальной среды и музыкальной культуры Дрездена были очень тягостными. Бросились в глаза провинциализм, отста-

лость, равнодушие. Почти все биографы приводят слова Шумана из его письма к Нильсу Гаде: напоминание гетевское определение филистера — «кишка пустая, наполненная страхом и надеждой», он говорит, что в Дрездене имеются отличные экземпляры таких филистеров и именно среди музыкантов; они все «ужасно боятся друг друга, они не говорят ни единого правдивого слова, так как не знают ни одного такого слова»³¹. Жалобы на дрезденское музыкальное «захолустье», на безучастность, неразвитость публики встречаются и среди дневниковых записей Клары.

На самом деле Дрезден — его среда и культура, его интересы и возможности — был далеко не однородным. На придворной оперной сцене, от которой и дирекция и большая часть публики ждали главным образом эффектных зрелищ, показного блеска, — на протяжении многих лет выступала гениально одаренная Шрёдер-Девриент, более всего волновавшая драматической выразительностью своей игры. В том же театре одержал первые творческие победы молодой Вагнер; после грандиозного успеха «Риенци» (1842) его автор стал главным дирижером этого театра и лично руководил постановками своих уже во многом новаторских опер «Летучий голландец» (1843) и «Тангейзер» (1845). У этого же пульта стоял Спонтини, ставивший при огромном сочувствии Вагнера свою «Весталку» и смело добивавшийся при этом сценического драматизма.

В Дрездене существовал традиционный лидер-тафель (Liedertafel) — мужской хоровой кружок, который состоял, как вспоминал Вагнер, из «молодых коммерсантов и чиновников, интересовавшихся всякого рода развлечениями больше, чем музыкой»³². Вместе с тем Дрезден был городом серьезной хоровой культуры, где исполнялись и вызывали большой интерес оратории Генделя, «Страсти по Матфею» Баха, «Торжественная месса» и девятая симфония

Дрезден. Райтбан-
штрассе, дом, где
жил Шуман



Бетховена. Наконец, если говорить о культуре в более широком смысле, надо не забывать о прославленной сокровищнице искусства — Дрезденской картинной галерее и о высокоинтеллигентной среде местных художников и знатоков живописи. С этими различными сторонами жизни Дрездена Шуману пришлось тесно соприкоснуться, и если некоторые разочаровывали его, то другие, наоборот, притягивали и обогащали.

При известной инертности дрезденской концертной публики по отношению к новым музыкальным явлениям (если только их не выносила на поверхность волна громкой славы) нашлись все же и слушатели и критики, высоко ценившие творчество Шумана, живо откликнувшиеся на исполнение некоторых его новинок. Так, в рецензии на первое исполнение а-moll'ного фортепианного концерта (солистка Клара Шуман, дирижер Ф. Гиллер) дрезденская «Abendzeitung» писала: «Признаться, мы уже давно

не слышали фортепианного произведения столь интересного, как этот концерт. Мы могли бы высказать ему лишь легкий упрек — если это вообще можно считать упреком — в том, что его весьма самостоятельная, красивая, интересно развернутая оркестровая разработка гораздо более напоминает инструментальную фантазию с фортепиано... чем настоящий фортепианный концерт. Это касается, однако, только формы, и мы ничего не имеем против того, чтобы в подобном расширении формы усматривался прогресс. Прекрасно изобретенные, остроумно развитые мотивы, очень действенная и тщательно сделанная инструментовка, отточенность формы, задушевная нежность и искренность рядом с энергией и страстной силой, мудрое применение эффектов без погони за эффектами, ясность и прозрачность наряду с остроумно сплетающей работой, мелодическое и характерное истолкование фортепиано рядом с большим блеском и бравурностью, которые вполне понравятся и виртуозу, художественное единство идеи и ее выполнения — если все это объединить, конечно, невозможно усомниться в ценности произведения»³³.

Та же газета с большой теплотой отозвалась о трех камерных утренниках, которые Клары Шуман дала весной 1846 года и где наряду с произведениями Бетховена, Гуммеля, Мендельсона исполнялся фортепианный квинтет Шумана. Рецензия завершалась словами: «С благодарностью за доставленное удовольствие расстаемся мы с устроительницей, чей богатый талант так часто — прямо или косвенно — ободряет и вдохновляет истинных друзей искусства»³⁴.

В периоды относительного улучшения здоровья в Шумане вновь просыпалась свойственная его натуре жажда деятельности. В 1845 году он вместе с Гиллером, опираясь на видных дрезденских покровителей искусства, учреждает по примеру Лейпцига абонементные симфонические концерты. В 1848 году

он становится во главе дрезденского хорового фёрейна. Этому предшествовала разочаровавшая его работа в мужском хоре (лидертафель), где он находил «слишком мало собственно музыкальных устремлений и чувствовал себя не на месте»³⁵. Деятельность в фёрейне, наоборот, приносит ему радость и удовлетворение.

Для Шумана зрелых лет хоровое искусство имело особую привлекательность: здесь он видел один из путей, по которому могла развиваться музыка, обладающая глубиной и, вместе с тем, широкой доступностью, музыка в «простом, немецком, народном духе»; хоровое искусство отвечало стремлениям Шумана, как национального драматического художника. Кроме того, в нем всегда жила неудовлетворенная страсть артиста-исполнителя, и деятельность в фёрейне давала выход этой страсти.

Обладал ли Шуман дарованием дирижера, умел ли он передать свою исполнительскую волю коллективу? Судя по многим данным, его артистизм был в зрелые годы слишком скован, общение с людьми слишком затруднено, чтобы он мог в полную силу проявить себя за дирижерским пультом. Но и здесь творческий гений Шумана давал о себе знать. Одна из участниц фёрейна Мария фон Линдемман свидетельствует, что «его влияние как руководителя хора было в высокой степени вдохновляющим. У него не было, пожалуй, ни властного взгляда, ни властного голоса, ничего такого, что могло привести к мгновенному послушанию. Его голос был мягким (приятно звучащий тенор), движения спокойны; но все его существо показывало благородство высокого художника и несло на себе печать гения. Сам того не сознавая, он подымал этим всех участников коллектива на более высокую ступень понимания. Каждый чувствовал, что он соприкасается здесь с серьезнейшими художественными стремлениями и что он должен

DONNERSTAG DEN 4. DECEMBER 1845.

Concert

VON

Clara Schumann,

Kammervirtuosin Sr. Maj. des Kaisers von Oesterreich.

im Saale des Hôtel de Saxe in Dresden.

Erster Theil.

- 1) Lustspiel-Ouverture für Orchester v. F. Hiller (Manusc.)
- 2) Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters von R. Schumann, vorgetragen von **Clara Schumann.**
Allegro affettuoso.
Andantino und Rondo.
- 3) Arie, vorgetragen von Fräul. **Louise Franchetti.**
- 4) Ballade (as-dur) von F. Chopin, vorgetragen von **Clara Schumann.**

Zweiter Theil.

- 5) Ouverture, Scherzo und Finale für Orchester, von R. Schumann.
- 6) Duo zu vier Händen für das Pianoforte (Manuscript) von F. Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von Herrn Musik-Director **F. Hiller** und **Clara Schumann.**
- 7) a) Die Lotusblume, von Heine, } Lieder von R.
b) Der Nussbaum, von J. Moser, } Schumann,
vorgetragen von Fräul. **Louise Franchetti.**
- 8) a) Fuge von S. Bach,
b) Wiegenlied von A. Hensell,
c) Lied ohne Worte (aus dem 6. Heft) von F. Mendelssohn,
vorgetragen von **Clara Schumann.**

Billets zu Sperrsitzen à 1 Thaler, sowie zu unnummerirten Sitzen à 20 Neugroschen sind in der Hof-Musikalienhandlung des Herrn Meier, Schloßgasse Nr. 9 zu haben. An der Kasse kostet das Billet zu einem Sperrsitze 1 Thlr. 10 Ngr. und zu einem unnummerirten Sitze 1 Thlr.

Anfang 7 Uhr. Ende 9 Uhr.

Программа вечера, в котором впервые был исполнен фортепианный концерт а-молл Роберта Шумана (солистка Клара Шуман)

вложить все свои силы, чтобы служить общему делу»³⁶.

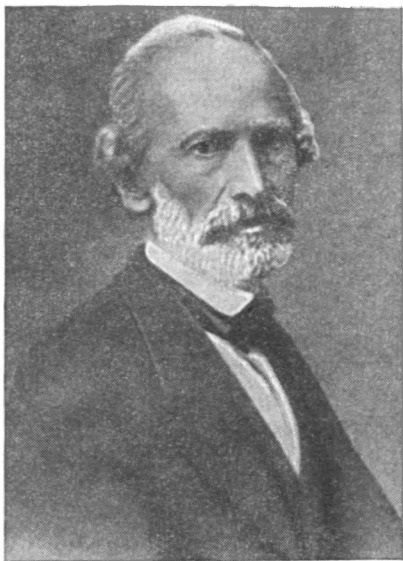
Шумана радовало и то, что в фрейне он мог тщательно подготовить исполнение классиков. Под его руководством хор исполнял «Страсти по Иоанну» Баха, ораторию «Иевфай» Генделя, произведения Палестрины, Гайдна, Моцарта. Хор исполнил также два крупных произведения Шумана — «Рай и Пери» и «Сцены из «Фауста», кроме того, ряд его небольших хоровых пьес, которые, как вспоминает М. Линдеман, нередко поступали на спевки «прямо из-под пера» композитора.

Шуман знал и ценил бытовую традицию немецкой хоровой песни. Знал он и существующую в этой области рутину. Его беглое замечание в одном из писем об «этих вечных $\frac{4}{6}$ аккордах, свойственных стилю мужского хорового пения», которые ему «пришлись не по вкусу»³⁷ во время работы в лидертафеле, говорит о многом. Речь идет о хоровом стиле, в котором преобладают схематичные и рутинно-однообразные гармонические обороты, сплошное, весьма монотонное четырехголосие.

В своих небольших пьесах для хора а саррелла (мужского и смешанного) Шуман, по-видимому, вполне сознательно сохранял стилистическую связь с бытовой традицией и не был вполне свободен от ее рутинных элементов. Но чаще всего бросается в глаза другое: как индивидуальная яркость и изобретательность композитора освежают эту традицию, вносят в нее новую жизнь. Эта свежесть проявляется более всего в пьесах характерного жанра с их образными музыкальными темами, например в хоровых пьесах «Зубная боль», «Горский парень» из оп. 55 на стихи Бернса, «Кузнец» на стихи Уланда (оп. 145), «Романс мальчика, пасущего гусей» (с испанского, оп. 145). В пьесе «Доброй ночи» на стихи Рюккерта (оп. 59) легко увидеть проникновение в хоровое творчество тончайших выразительных средств шуманов-

Художник Эдуард Бендеман (1811—1889), один из дрезденских друзей Шумана

Дом-музей Шумана



ской инструментальной лирики. Характер изложения в большей части этих пьес гармонический; внутренняя динамика вносится широкой певучестью всех партий, изящными, порой остроумными гармоническими нюансами, затейливыми сопоставлениями голосов.

В Дрездене Роберт и Клара тесно сблизились с художниками Эдуардом Бендеманом, Юлиусом Гюбнером, скульптором Эрнстом Ритшелем*. Вечера у Бендемана, человека широкообразованного, мыслящего, глубоко заинтересованного музыкой Шумана, приносили им большое удовлетворение.

* Эрнсту Ритшелю принадлежит известный двойной портрет (рельеф) Роберта и Клары (см. стр. 507).

Клара говорит о Бендемане и Гюбнере как о замечательных слушателях, эти «не музыканты» дороже ей, «чем все дрезденские музыканты вместе взятые»³⁸.

Но Шуманы ценили также дружбу с Фердинандом Гиллером — едва ли не единственным в Дрездене профессиональным музыкантом, с которым у Роберта был личный контакт, настоящее взаимное понимание. К их близкому музыкальному кругу принадлежали также всеми уважаемая Вильгельмина Шрёдер-Девриент и другая выдающаяся певица Дрездена Женни Линд.

Нередко встречались они и с Рихардом Вагнером, которого Шуман лично знал еще в Лейпциге. Оба чувствовали друг к другу интерес и уважение, но при этом ни взаимной симпатии, ни дружеской близости между ними не образовалось; их отношениям сопутствовал холодок личной чуждости и оппозиционности. Этот факт, всегда обращающий на себя внимание историков, на первый взгляд, кажется удивительным. Судьба свела двух крупнейших музыкальных современников Германии, двух активнейших борцов за художественный прогресс, двух музыкантов-публицистов, истинных давидсбюндлеров. Свела в знаменательный для обоих период жизни: Вагнер приступал к осуществлению своих оперно-реформаторских планов, Шуман решительно раздвигал рамки своего творчества и в мечтах о новой немецкой опере был очень близок к идеям Вагнера. Оба, живя в Дрездене, очень нуждались в музыкальных друзьях, в людях больших идей и широкой культуры. Что же помешало их сближению?

Часто указывают на несходство характеров. Оно действительно существовало и было очень резким. Вагнер приходил в отчаянье от молчаливости Шумана, в то время как последний мог лишь с трудом переносить разговорчивость Вагнера, всегда поглощенного новыми мыслями и с неистовой настойчи-



Роберт и Клара Шуман

Рельеф брезденского скульптора Эрнста Ритшеля. Дом-музей Шумана

востью излагавшего их собеседнику (в сущности, этот контраст был также родством двух эгоцентрических натур, по-разному проявлявших свою погруженность в собственный мир).

Но сближению мешали и более глубокие причины, связанные с музыкально-эстетическими идеалами двух композиторов. В 1845 году, познакомившись с «Тангейзером» по партитуре (подаренной ему автором), Шуман дает об этом произведении резко отрицательный отзыв. Вагнер,— пишет он Мендельсону,— «безусловно умный парень, полный бешеных затей, дерзкий сверх меры... Но он положительно не в состоянии красиво, хотя бы хорошо написать подряд связанные четыре такта...»³⁹ Прослушав «Тангейзера» в театре, Шуман в значительной мере изменил свое мнение. Он пишет тому же Мендельсону: «Относительно «Тангейзера» вскоре, быть может, поговорим; от многого из того, что писал Вам после чтения партитуры, я должен отказаться; на сцене все это выглядит совсем по-иному. Многое меня целиком захватило»⁴⁰. На эту тему Шуман еще полнее высказывается в письме к Дорну: «Мне бы хотелось, чтобы Вы посмотрели «Тангейзера». В нем есть глубина, оригинальность, он во сто раз лучше прежних опер Вагнера, правда, многое в музыкальном отношении и тривиально. В целом, для театра он может сыграть выдающуюся роль, и, насколько я его знаю, у него хватит для этого духовных сил. Его технику и инструментовку я нахожу превосходной, несравнимой по мастерству с тем, что у него было прежде»⁴¹. Прибавим к этому отзыв о «Тангейзере» из шумановской «Театральной записной книжки», датированный 7 августа 1847 года: «Опера, о которой не так легко сказать что-либо в нескольких словах. Несомненно, в ней есть нечто гениальное. Если бы у автора было столько же мелодической одаренности, сколько у него ума, он стал бы во главе эпохи»⁴².

Но даже испытав сильное непосредственное вне-

чатление от «Тангейзера», почувствовав в нем «нечто гениальное», Шуман готов признать лишь театральную одаренность Вагнера, его творческий «ум»; что же касается до собственно музыки, то, несмотря на признаваемое мастерство, она его мало радует в «Тангейзере».

Это двойственное отношение к творчеству Вагнера сохранилось у Шумана до конца жизни. Более того, критицизм и личная вкусовая неприязнь к вагнеровской музыке явно усилились. Он писал в 1853 году Карлу Бруйку: «То, что Вы мне писали о Вагнере, мне было очень интересно услышать. Если коротко сказать, он не является хорошим музыкантом. Ему не хватает чувства формы и благозвучия. Однако Вы не должны судить о нем по клавираусцугу. Вы оценили бы по достоинству многие места из его опер, если бы послушали их со сцены; наверно, Вы не могли бы избежать глубокого волнения. Если это и не излучаемые гением ясные солнечные лучи, то, во всяком случае, это часто таинственное волшебство, которое завладевает нашим сознанием. Однако, повторяю, музыка, взятая отдельно от спектакля, — незначительная, часто к тому же дилетантская, бессодержательная и неприятная...»⁴³

Думается, что в этих суждениях большую роль играло общее отношение Шумана к современным течениям театральной музыки*. Ему мешал некоторый эстетический аристократизм, неумение примириться с той широкой манерой письма, которая у мастеров оперы девятнадцатого века связана была с новой театральной выразительностью, с новой оперной драматургией. К этому прибавлялось еще и другое: при всей своей интуиции, позволившей ему рано разгадать ценность Берлиоза, Листа и даже почувствовать «таинственное волшебство» Вагнера, Шуман в своих суждениях о музыкальном прогрессе, в своей

* Об этом см. также во введении к десятой главе.

устремленности вперед к смелой новизне, все же останавливается у какого-то рубежа. Этот рубеж особенно заметен в суждениях поздних лет. Казалось бы, он мог заметить, что вагнеровская музыка способна заворожить слушателя не только со сцены, но и «сама по себе». Если он этого не заметил, не почувствовал, то, видимо, лишь потому, что новая экспрессия, новая изобразительность и декоративность вагнеровского симфонизма выходили за рамки его эстетических идеалов, казались ему слишком лапидарными, грубыми, нехудожественными. Клара в своем дневнике писала, что Вагнер — это «вовсе не музыка»; она не сочувствовала той заинтересованности, которую Роберт проявил к «Тангейзеру»⁴⁴. Но в их ощущении Вагнера было больше общего, чем разного.

Каково же было отношение с другой стороны? В своих мемуарах Вагнер не очень балует Шумана вниманием. Из посвященной ему странички мы узнаём, что между автором мемуаров и Робертом Шуманом, «глубокомысленным, энергичным музыкантом», установились «искреннее доброжелательство и дружеское доверие». После одного из представлений «Тангейзера» Шуман нанес Вагнеру визит и высказал решительное одобрение новой опере. Одно частное критическое замечание Шумана свидетельствовало, по мнению Вагнера, «о его тонком чутье, так как по партитуре я мог ему показать, что лишь благодаря крайне неприятной мне самому, но вынужденной купюре это место оказалось изуродованным». Иногда композиторы встречались на прогулке и «обменивались, насколько это возможно было с таким удивительно скупым на слова человеком, мнениями о разных музыкальных делах и интересах». И все же тон воспоминаний Вагнера весьма прохладный, скрыто высокомерный, с заметной нотой упрека по поводу недостаточного внимания к его авторитету. «В общем, — пишет автор мемуаров, — я вынес мало



Молодой Вагнер
Гравюра художника Э. Кица

нового из общения с этим человеком, да и он при своей замкнутости не извлек из нашего знакомства никакой серьезной пользы. Это скоро и сказалось при сочинении текста для «Геновевы». Мой пример оказал на него лишь внешнее влияние, выразившееся в том, что и он нашел удобным самому написать либретто. Правда, он однажды пригласил меня прослушать текст, скомбинированный по Геббелю и Тику, но когда, побуждаемый искренней заботой об успехе его труда, я стал указывать на крупные недостатки и предложил необходимые изменения, я убедился, как

трудно иметь дело с этим странным человеком. Он позволял мне только восторгаться, всякая же попытка критиковать плод его вдохновения задевала его, и он отклонял ее с негодованием»⁴⁵.

Характерно, что за исключением беглого замечания о «Рае и Пери» Вагнер ни единым словом не касается музыки Шумана, точно для него не существовало ни «Крейслерианы», ни Фантазии, ни даже а-moll'ного фортепианного концерта, премьеры которого состоялась в Дрездене и, скорее всего, в присутствии Вагнера. Конечно, углубленно выразительный камерный стиль фортепианных произведений Шумана был довольно далек от вагнеровского мира. Но сказывалась, несомненно, и свойственная Вагнеру исключительная поглощенность собой, черта, которая так отличала его, например, от Листа. Эта черта также мешала его сближению с Шуманом, человеком тонко впечатлительным и «мимозным», особенно когда дело касалось его творчества.

После смерти Шумана отношение к его музыке со стороны Вагнера и вагнерианцев стало откровенно неприязненным, порою враждебным, также, впрочем, как и отношение лейпцигской школы к автору «Кольца Нибелунга».

В последнее десятилетие жизни болезнь Шумана становится уже, в сущности, хронической, давая ему лишь временные передышки. Но когда периоды депрессии кончались, активность в необычайной степени возрастала. Инициатива творческой мысли соединялась с удивительной работоспособностью и выдержкой.

Во второй половине сороковых годов Шуман создает 53 опуса, то есть около одной трети своего творческого наследия. Притом значительная часть созданного в эти годы — крупные формы. Среди них: вторая симфония (1845—1846), опера «Геновева»



Певица Вильгельмина Шрёдер-Девриент обращается
с речью к народу. Дрезден, 1849
Городской музей

(1847—1848), музыка к «Манфреду» (1848—1851), «Реквием по Миньоне» для солистов, хора и оркестра на стихи из «Вильгельма Мейстера» Гете (1849), два фортепианных трио (1847—1849), концертштюк для четырех валторн и оркестра (1849), Интродукция и Аллегро appassionато для фортепиано с оркестром (1849). Кроме того, в Дрездене была написана большая часть «Сцен из «Фауста», а также десятки песен, вокальных ансамблей, различных инструментальных пьес.

Отметим, в частности, произведения, в которых Шуман откликнулся на глубоко взволновавшее его дрезденское восстание 1849 года*. Это его четыре марша для фортепиано оп. 76. Автор охарактеризовал их как «республиканские». «Я не смог найти лучшего выхода для своего возбуждения — они написаны буквально в пламенном порыве...» — говорил Шуман об этих пьесах. Революционные настроения отразились также в трех мужских хорах с сопровож-

* В 1848—1849 годах во всех государствах Германии происходили огромные по своему значению революционные события. Напряженная борьба шла в Саксонии. Весной 1849 года Дрезденский сейм потребовал от короля признания конституции. В ответ на это приказано было распустить сейм. Народный протест перешел в вооруженное восстание. В городе начались баррикадные бои, которыми руководил Михаил Бакунин. Среди тех, кто с оружием в руках примкнул к восставшим, был и молодой Вагнер, вскоре изгнанный за это из пределов Германии. 9 мая после двухдневного ожесточенного сражения прусские войска овладели городом и подавили восстание.

Записи в дневниках Роберта и Клары Шуман свидетельствуют о том, что они с волнением и глубоким сочувствием следили за развитием революционных событий. В 1848 году Шуман неоднократно беседует на политические темы с Вагнером; последний читает ему однажды свое революционное стихотворение (запись от 20 мая 1848 года). Рядом с записями о политических волнениях находим краткое и красноречивое определение: *Völkerfrühling* — весна народов. О 1848 годе в целом Шуман замечает: «Великий революционный год. Читал больше газет, чем книг»⁴⁶.



Хоры Шумана на революционные стихи Т. Ульриха,
Ф. Фрейлиграта, И. Фюрста

Титульный лист, автограф. 1848. Оригинал в библиотеке
Парижской консерватории

дением духового оркестра (1848). Лучший из них — «К оружию» на стихи Ульриха, где ощущается влияние бетховенского героического стиля. Другие хоры — «Песня свободы» на стихи Фюрста и «Черно-красно-золотое» на стихи Фрейлиграта*.

Творчество позднего Шумана в целом являет собой сложную, противоречивую картину, не легко поддающуюся объяснению. Многие свидетельствуют о неустанном движении композитора вперед.

Живым ощущением современности вызвано его

* Стихотворение Ф. Фрейлиграта «Schwarz-Rot-Gold» — одно из ярких выступлений поэта в защиту свободы; распространялось в виде революционной листовки.

стремление выйти из узкой сферы романтического лиризма на простор больших идейных концепций, широких обобщений. Не случайно усиливается у него интерес к Гете, к Шекспиру, не случайно возникают монументальные замыслы второй и третьей симфоний и неосуществленная идея оратории «Лютер», рассчитанной на широкого народного слушателя.

В позднем творчестве Шумана заметны и стилистические поиски. Так, в вокальных произведениях наблюдается еще бóльшая детализация выразительных средств: мелодический рисунок, все более освобождающийся от ритмической схемы, богатый метрикой интонационными подробностями, теснее связан со словом (например, в некоторых «Сценах из «Фауста»); повышается выразительность отдельных гармонических оборотов, их внутренний динамизм, предвосхищающий порою экспрессию позднего Вагнера (в «Геновеве», в некоторых романсах). Одновременно с детализацией Шуман все более настойчиво стремится овладеть широкой, масштабной формой. При этом он совершенствует свой излюбленный принцип тематического объединения частей крупной композиции, сквозного развития тематических элементов.

Вместе с тем уже в творчестве второй половины сороковых годов у Шумана нередко ослабевает требовательность к качеству музыкального материала: к его свежести, интонационной и гармонической выразительности. Все больше в произведениях Шумана встречается общих мест, безличных рамплисажей,— того, с чем он решительно боролся в своих критических статьях и что было для него немислимо, например, в «Крейслериане». Многие страницы, явно не поднимающиеся до уровня шумановского дарования, находим мы в его крупных вокальных композициях, например в «Рождественской песне» ор. 71, в «Реквиеме по Миньоне» ор. 98б, в некоторых «Сценах из «Фауста».



Титульный лист первого издания революционных маршей Шумана

В этих и многих других поздних произведениях Шумана наблюдается не только снижение качества музыкального материала, но еще одно весьма противоречивое явление. Мы видим отдельные смелые находки, интересные композиционные замыслы, порою яркие вспышки шумановской гениальной фантазии, но по своему общему стилистическому облику поздние произведения гораздо умереннее творчества тридцатых годов: композитор все менее склонен к флорестановской дерзкой романтике, вольному экспериментаторству, все чаще опирается на прочные устои традиции.

В стилистической эволюции Шумана, по-видимому, действовали, тесно переплетаясь, многие причины — и более общие, и индивидуальные, биографические. Несомненно сыграла свою роль исторически обусловленная ограниченность шумановской эстетики (о чертах этой ограниченности неоднократно упоминалось), а также особенности и рамки его дарования.

Тормозящие моменты сравнительно мало сказывались в творчестве тридцатых годов — времени наивысшей интенсивности и концентрации духовных сил композитора. Пока Шуман оставался по преимуществу в сфере лирики, его музыка ярче всего подчеркивала силу и масштаб рвущихся на широкий простор чувств и мыслей художника-романтика.

В дальнейшем естественный путь развития привел его к постановке иных, более сложных и многосторонних задач. Однако в их решении проявилось не полное соответствие между намерениями и органическими склонностями Шумана, между масштабно широкими замыслами и природой его художественного дарования — по преимуществу лирического, камерного.

И именно в это время, когда шумановская лирическая стихийность уступала место более объективному творческому процессу, сильнее обнаружилась

его зависимость от умеренной лейпцигской школы. «Лейпцигское», «мендельсоновское» в Шумане всегда питало его некоторую оппозиционность ко всякому чрезмерно резкому нарушению привычных эстетических норм. В поздние годы стилистические рамки лейпцигской школы заметнее, чем когда-либо, отделяют Шумана от романтизма листовского и вагнеровского размаха.

Но и стилистическая, и — особенно — качественная неровность поздних произведений Шумана в значительной мере связана была с его прогрессирующей болезнью. Она медленно и упорно подтачивала силы композитора, на долгие периоды сковывала его творческое воображение. Трагедия эта была еще более ужасной, чем та, какую пережил терявший слух Бетховен: ведь недуг Шумана (ниже мы еще скажем о его особенностях) охватывал весь его организм, парализуя волю и все более изолируя от окружающей жизни.

В упорной борьбе творческого гения с силами, ограничивавшими его рост, в чередовании побед и поражений, в тревожном сознании надвигавшейся катастрофы — так проходило последнее десятилетие творческой жизни Шумана.

Глава восьмая

ПЕСНИ

Введение

Шуман справедливо указывал на удивительную способность Шуберта музыкально воплощать жизнь в ее многообразных оттенках, «во всех фибрах»¹. Этот дар Шуберта, выражавший также и новый идеал его эпохи, сыграл, как известно, особенно большую роль в истории песни. Именно в песне Шуберт провел наиболее заметный исторический рубеж, открыв почти неизвестные до него возможности слияния поэзии и музыки, целый мир подвластных музыке картин, настроений, жизненных ситуаций. За открытием нового пласта последовала его разработка. Художественные искания, в той или иной мере связанные с идеалами «жизненной правды», можно наблюдать в вокальном творчестве старших и младших современников Шуберта. Эти искания легко прослеживаются у Лёве, Вебера, Шпора, Маршнера; позднее — у Шумана, Франца, а также у многих полузабытых или вовсе неизвестных ныне композиторов той же эпохи — у Бургмюллера, Видебейна, Кирхнера, Пирсона, Куфферата и других.

Прогрессивные художественные требования в этой

области неоднократно высказывались Вебером и Шуманом. Оба уделяют главное внимание проблеме единства музыки и слова. «На мой взгляд, первая и священная обязанность пения,— говорит Вебер,— быть наиболее правдивым в декламации»². В отзыве на песни Фридриха Вика он пишет: «Ваши мелодии задуманы нежно и искренно, в них чаще всего счастливо схвачен дух поэта. Вы стремитесь отойти от обычных песенных форм; любые стремления к прекрасному, к хорошей новизне похвальны. Однако создание новой формы должно возникать из стихотворения, на которое пишется музыка. В моих песнях мной всегда более всего руководило стремление, правдиво и точно декламируя, воспроизвести моих поэтов во многих новых мелодических образах... Ваша декламация иногда очень неточная и разрывает связность содержания»³.

В своих отзывах о песнях современников Шуман придает решающее значение поэтической восприимчивости композитора, его способности запечатлеть в музыке образный смысл стихотворения, вплоть до выразительности отдельного слова. Высоко оценивая песни чешского композитора В. Фейта за свойственную ему «правдивость музыкального выражения», заботу о «точной передаче слова», Шуман добавляет: «Такая похвала превышает всякую другую»⁴. Ему нравится, что у Лёве «почти каждое слово стихотворения характерно представлено в музыке», что у Маршнера «все живет, шепчется, чувствуется каждый слог, каждый звук»⁵. В рецензии на песни Бургмюллера делается попытка определить, что такое хорошая песня и как ее создать. Бургмюллер, по словам Шумана, «знал это лучше всего. Вновь соткать стихотворение в мельчайших его деталях, но из более тонкой музыкальной материи — высшее, к чему он стремился. Редкая черта ускользает от него...»⁶ Характерны полемические выпады Шумана против тех, чье «маленькое композиторское сердце» трепе-

цет при слове «правдивость», кто, «как в мягкие перины, погружен в красивую песенную ложь»⁷.

Шуман с достаточным основанием говорит о прогрессе, достигнутом в немецкой песне уже после Шуберта. На новом этапе, по словам Шумана, «возник тот более художественный, более глубокий по содержанию род песни, о котором в предшествующую эпоху не могло быть речи...»⁸. Появление этого нового рода песни Шуман связывает с расцветом немецкой поэзии и называет имена Рюккерта, Эйхендорфа, Уланда, Гейне. Круг имен, которые имеются здесь в виду, конечно, более широк и охватывает не только немецкую поэзию.

Как следует понять мысль Шумана о воспитующем и стимулирующем значении поэзии для художественной песни? Поэзия, и прежде всего романтическая, вела песню в мир по-новому тонкой психологичности, богатого оттенками лиризма, детально разработанной портретности и картинности. Кроме того, в стихотворном искусстве возросла роль музыкальных элементов. К ним относятся в новой поэзии не только рифма, ритмика, но также и фонетика слова, общая «мелодическая линия» поэтической речи, ее динамические и звуковысотные нарастания и спады — эти, по удачному выражению Аберта (в его книге о Шумане), «приливы и отливы поэтической выразительности». Используя эти более обобщенные (по отношению к конкретно смысловому литературному образу) художественные средства, поэзия шла навстречу музыке. Недаром Шуман заметил как-то о Рюккертe, что этот поэт, «будучи сам величайшим музыкантом слова и мысли, к сожалению, не оставляет настоящему музыканту никакой возможности что-нибудь от себя добавить»⁹.

Если романтическая поэзия все более проникалась музыкой, то музыка, в свою очередь, активно шла навстречу литературе. Композиторы-романтики стремятся выразить средствами музыки возможно бо-

лее конкретное, частное, характерное, что обычно фиксировалось лишь словом и получало только общий эмоциональный отзвук в сопровождающей музыке. Этот процесс требовал универсальных художественных дарований и многосторонней культуры. Не все даже гениальные творцы романтической песни обладали таким универсализмом. Шуберт был почти исключительно музыкантом, хотя и тонко восприимчивым к поэтическому слову. Но Гофман, Вебер и особенно Шуман, каждый в своей мере и в своем качестве, уже не принадлежали только одному художественному цеху. Их природная разносторонность являлась индивидуальным выражением глубочайшей потребности времени. Шуман и друзья его молодости были принципиальными противниками музыкально-цеховой ограниченности и замкнутости. Характерен шумановский афоризм: «Эстетика одного искусства есть эстетика и другого; только материал различен». Здесь хорошо выражена излюбленная мысль Шумана о внутреннем единстве искусств, единстве критериев, требований и задач, которыми должны руководствоваться музыкант и поэт.

Уже Шуберт, наряду со стихами Мюллера, брал для своих песен первоклассные произведения Гете и Гейне. Но только в послешубертовское время, при возросшей литературной требовательности музыкальной среды, могло возникнуть безусловное и принципиально осознанное предпочтение поэзии высокого художественного ранга как единственно достойной усилий музыкантов. «Зачем братья за посредственные стихи, которые всегда неизбежно мстят за себя музыке? — пишет Шуман. — Сплести музыкальный венок вокруг головы истинного поэта — нет ничего прекрасней, но тратить его для украшения будничного лица — стоит ли это усилий?»¹⁰ Автор этих строк убежден, что такова не только его личная точка зрения: «Фабрикация песен без разбора, когда текст какого-нибудь кропателя стихов воплощается в му-

зыка с тем же удовольствием, как, скажем, рюккертовский, — начинает получать должную оценку, и если обывательская публика не замечает прогресса, то понимающим людям он давно ясен»¹¹.

Вместе с большой литературностью Шуман видит в песне нового этапа и более тонкую, дифференцированную музыкальную образность. Желание композиторов нового времени «передать мысли стихотворения почти дословно» заметно отличается от прежней «небрежной» манеры композиции, когда «стихотворный текст шел сам по себе рядом с песней»¹². Теперь же «наряду с выражением целого должны быть выявлены более тонкие штрихи стихотворения...»¹³. Это углубление образной выразительности песни во многом обязано, по мысли Шумана, новому качеству и новой роли фортепианного сопровождения. Существенное наблюдение, объясняющее кое-что и в формировании собственного песенного искусства Шумана! Он прямо говорит о «новейших успехах фортепиано», имея в виду, несомненно, образное богатство новой фортепианной музыки, тонкость выразительного и изобразительного штриха, достигнутую мастерами романтической школы и ставшую неотъемлемым элементом новой художественной песни. Ибо, как замечает Шуман, «голос один не может... все сделать, все передать»¹⁴, и для осуществления новых художественных задач уже невозможно пользоваться «каким-нибудь тривиальным движением фигур аккомпанемента, от которых прежняя эпоха не могла избавиться»¹⁵.

Так устами Шумана-критика вырисовывается облик немецкой камерной песни послешубертовского времени. Конечно, многое здесь охарактеризовано как идеал, как принцип, которому далеко не в полной мере соответствует творческая практика. Начиная одну из своих рецензий, под названием «Три хороших сборника песен», Шуман шутливо замечает, что, поставив своею целью написать что-нибудь хва-

лебное (ибо даже самому жестокосердному критику иногда хочется похвалить кого-нибудь), он вынужден был просмотреть около пятидесяти сборников, отобрав из них для рецензии только три... Да и сам неутомимый критик всякой компромиссности и посредственности не избежал в своем творчестве песен второстепенных и по выбору поэтического текста и по значительности музыкального содержания. Но, формулируя идеал, критик обращал внимание на самое существенное, помогал своим современникам осознать главную цель, к которой должны быть направлены усилия эпохи. Для продвижения к этой цели Шуман сделал больше, чем кто-либо другой из его немецких современников.

Уже говорилось о роли песни в жизни юного Шумана. Благодаря знакомству с талантливой Агнессой Карус, песни, и прежде всего шубертовские, составили одно из первых глубоких музыкальных впечатлений композитора. Создание в 1827—1828 годах нескольких собственных песен было непосредственным откликом на эти впечатления*.

* Из своих ранних песен сам Шуман отобрал одиннадцать номеров, которые, по-видимому, тогда же, в юные годы, предполагал издать с посвящением невесткам Терезе, Розалии и Эмилии. Сборник в целом остался неизданным. Рукопись, принадлежавшая старшей дочери композитора Марии, впоследствии поступила в Берлинскую государственную библиотеку (так называемая «Ранняя тетрадь песен»). Посмертно опубликованы «Шесть ранних песен» (публикация Карла Гейрингера, Универсальное издательство, Вена — Лейпциг, 1933); сюда вошли: «Sehnsucht» (Ekert), «Die Weinende» (Byron), «Erinnerung» (Jakobi), «Kurzes Erwachen» (Kerner), «Gesanges Erwachen» (Kerner), «An Anna» (Kerner). Отдельно напечатана песня «Der Fischer» на стихи Гете (публикация Мартина Крейзига, «Zeitschrift für Musik», 1933, январь; см. также отдельный оттиск для членов Шумановского общества в Цвиккау). Кроме того, три ранние песни вошли в Полное собрание сочинений Шумана в качестве приложения к серии XIV¹⁶.

Естественно, что ранние опыты еще мало самостоятельны. Песня «Der Fischer» («Рыбак») возникла под непосредственным влиянием балладного стиля Шуберта, прежде всего «Лесного царя» (Шуман в молодости охотно играл эту балладу и исполнял ее отлично). Драматизированная вокальная партия сопровождается ярким изобразительным аккомпанементом. Обрамляющие части песни — картина волнующегося моря, большая средняя часть — пение русалки; здесь и в интонациях и особенно в хроматических последовательностях гармоний рисуется обольстительная нежность морской девы:

119 *Langsam* *lockend*

dolces.

Achl wüßtest du, wie's Fischlein ist, so wohlig auf dem

ppp *legatissimo*

Grund, so wohlig auf dem Grund, so wohlig auf dem Grund

По мнению Г. Мозера, песни молодого Шумана обнаруживают также влияние Шпора, Бетховена, Вебера, Бургмюллера, Видебейна (последнему, как уже говорилось, Шуман послал свою первую песен-

ную тетрадь на отзыв). Нетрудно, однако, заметить преобладающие собственные тяготения начинающего автора. Если «Рыбак» написан в изобразительной манере, с несколько грубоватым, скорее театрально-симфоническим, чем фортепианным аккомпанементом, то в большинстве ранних песен заметно стремление к изысканному камерному стилю. Шуман уже здесь проявляет вкус к детально разработанной, избыточной интересными подробностями мелодике и особенно к выразительной гармонии — с хроматизмами, острыми диссонансами и всегда с изящным голосоведением, образующим живую полифоническую ткань. Вот фортепианное вступление к песне «Die Weinende» («Плачущая»):

120 Wehmütig

Еще более показателен следующий отрывок из песни «Erinnerung» («Воспоминание»):

121 Leidenschaftlich und bewegt

ritard. molto rit.

Wo ge - ble - ben, wo ge - ble - ben, Glück der



Тематический материал некоторых ранних песен, но в еще большей мере их общий гармонический стиль (с тонко выразительными гармоническими сдвигами) получили развитие в медленных лирических эпизодах фортепианных произведений Шумана (прежде всего в медленных частях первой и второй сонат).

Юношеские песенные опыты Шумана не имели непосредственного продолжения. Следующие двенадцать лет, лучшее, активнейшее время своего творчества, он, как известно, целиком отдает фортепиано. О том, насколько органичным было это исключительное предпочтение, уже говорилось выше. Следует добавить, что помимо личной склонности здесь действовал свойственный немецким романтикам начала века взгляд на иерархию искусств. В этой иерархической лестнице самое высокое место занимала музыка, а внутри ее рамок — музыка инструментальная, как наиболее способная возвыситься до мира духовного, иначе говоря, обладающая могучей силой лирико-философского обобщения. Шуман только повторял эту хорошо известную ему концепцию, когда писал в 1839 году Г. Гиршбаху о том, что всегда ставил песенное творчество «и же инструментальной музыки и не рассматривал его как великое искусство»¹⁷. С этим убеждением вполне согласуется не только композиторская, но и литературно-критическая деятельность Шумана в тридцатые годы. Он решительно

избегает в это время высказываний о песнях и романсах, не делая исключений даже для любимого Шуберта: все яркое, глубокое, значительное, что высказано было Шуманом о великом венском романтике, посвящено его инструментальным сочинениям. Удивительно последовательное пристрастие! Шуман, приветствуя образную конкретность музыки Шуберта, готов усматривать ее едва ли не в каждом инструментальном сочинении венского мастера (даже ценой субъективных преувеличений, как, например, в истолковании четырехручных маршей Шуберта). Но он ни разу не обращался с этой целью к шубертовской песне — области, где творец «Прекрасной мельничихи» с особенной наглядностью обнаруживает свой новый конкретно образный музыкальный стиль.

Вместе с тем, годы, посвященные фортепианной музыке, имели глубокое значение для последующего расцвета песенного творчества Шумана. Уже современник композитора Брендель писал в 1845 году: «Песни Шумана являются в известном смысле продолжением его характерных пьес для фортепиано и обнаруживают многие существенные качества последних»¹⁸. Действительно, именно в фортепианном творчестве Шумана тридцатых годов выработался тот жанр сжатой музыкальной характеристики и те меткие приемы портретной, психологической или картинной изобразительности, которые позволили композитору сразу же, без предварительных поисков создать свои лучшие, самые оригинальные и зрелые песенные опыты.

Особенно важное значение имело созревание в тридцатые годы шумановского стиля фортепианного письма. Ведь в стиле фортепианной партии шумановских песен (к этому мы еще вернемся) таится во многих случаях их главная привлекательность, их специфическая тонкость. Изысканная кружевная ткань таких песен, как «В сиянье теплых майских

дней» (цикл «Любовь поэта») или «Орешник», могла появиться только из-под пера мастера, создавшего «Фантастические пьесы» и «Крейслериану».

В фортепианных вещах Шумана предвосхищены не только инструментальные элементы его будущей камерной песни, но и ее собственно песенные элементы. Романтическая эстетика недооценивала вокальную музыку, однако песня и несенность, переведенные в инструментальный план, вполне принимались ею. Отсюда, в частности, культивирование нового, порожденного временем жанра «песни без слов». Этот жанр открывал широкий простор для мелодического творчества в разнообразных стилистических направлениях — от широкой лирической кантилены до тонко детализированной, «говорящей» мелодики, по духу своему тесно связанной со словом. Шуман почти никогда не прибегал к излюбленному Мендельсоном наименованию подобных пьес, но в действительности написал в тридцатые и последующие годы большое количество «песен без слов». Медленные части его первой и второй фортепианных сонат, некоторые номера из «Фантастических пьес», Романс и Интермеццо из «Венского карнавала» убеждают, что Шуман, в сущности, никогда не уходил от мира песни и песенности, но непрерывно совершенствовался в этой области, вырабатывал свою «чеканку» мелодического образа.

В период, предшествовавший «песенному году», сам Шуман замечает в себе усиливающуюся тягу к мелодизму и сознательно направляет внимание на разработку поющих и «подпевающих» голосов. Вместе с тем он уже вполне отчетливо ощущает, что рамки фортепиано тесны для него¹⁹.

В январе 1840 года Шуман приводит в окончательный порядок свой фортепианный цикл «Ночные пьесы» (ор. 23), а в феврале сообщает Кларе: «Со вчерашнего утра я записал около 27 страниц музыки (нечто новое), о чем я тебе пока ничего не могу ска-

зять кроме того, что, сочиняя, я смеялся и плакал от радости»²⁰. Это был вокальный цикл «Мирты» ор. 25, секретно предназначенный для свадебного подарка Кларе. Но Шуман тут же отчасти раскрывает свой секрет, сообщая, что неназванная новинка — произведение вокальное: «Ах, Клара, какое наслаждение писать для пения; этого я долго был лишен»²¹.

Так начинается «песенный год». Работа над песнями (как и в свое время над фортепианными циклами) протекает с необычайной активностью. За короткий период композитор создает 138 песен и среди них свои лучшие песенные циклы: «Круг песен» ор. 24, «Мирты», «Круг песен» ор. 39, «Любовь и жизнь женщины», «Любовь поэта». Работа приносит композитору радостное удовлетворение. Все в нем «волнуется и бушует»²²; в процессе сочинения он чувствует особенную легкость. «Часто,— сообщает он в письме,— я сочиняю их [песни], расхаживая или стоя, без инструмента. Это музыка совсем иного рода, не та, которая возникает при помощи пальцев,— она намного непосредственнее, мелодичнее»²³.

«Песенный год» удивителен по своей продуктивности, которая лишь в самой небольшой степени отражалась на качестве создававшихся произведений. Этого уже нельзя сказать о последующих годах, когда способность к критическому отбору все чаще изменяла Шуману. Но и среди его более поздних вокальных сочинений немало выдающихся. Таков почти весь цикл ор. 98а на стихи из «Вильгельма Мейстера» Гете, «Покинутая девушка» (ор. 64, № 2) и маленький цикл «Трагедия» из ор. 64, некоторые из песен на стихи Ленау (ор. 90), Байрона (ор. 95) и другие.

Обратившись к песне, Шуман сразу же проявил свой широкий литературный кругозор и высокую требовательность к поэзии. «Сладостно волнующие весенние мечтания, страстный порыв вдаль, через горы и доли»²⁴— так композитор определил (в одной

из своих статей) типичные настроения близких ему отечественных поэтов-романтиков. Эти настроения, так же как и образная тонкость, многогранность их выражения, постоянно привлекают его к стихам Рюккерта, Кернера, Гейбеля, Мозена, Эйхендорфа. У Эйхендорфа и Рейника он особенно ценит лирику пейзажа и бытовых картин, проникнутую непосредственностью и задушевностью выражения. У Гейне, к которому лишь едва прикоснулась немецкая песня предшествующих лет (правда, уже дав гениального «Двойника» Шуберта), Шуман открыл для себя особенно близкий и специфический круг настроений. Сердечная пылкость, увлеченность и рядом горькая прония, шутка вместе со смертной тоской, восторженность и яд скептического анализа — эти чисто гейневские психологические контрасты в ином, более мягком варианте свойственны были и Шуману. Его привлекала общая эмоционально напряженная атмосфера поэзии Гейне, присущая поэту сжатость и насыщенность выражения, обилие характерных оттенков, психологических подробностей. И не случайно, конечно, вершиной песенного творчества Шумана явился цикл «Любовь поэта», где с наивысшей полнотой достигнуто слияние духа поэзии и музыки. Вполне органичным было обращение композитора к возвышенной, философски насыщенной лирике Байрона и Ленау, так же как и к обаятельным в своей простоте, задушевности и народной характерности стихам Бернса и к глубоко человеческой поэзии Андерсена. Добавим к этому имена Шамиссо, Шиллера, Гете, Уланда, Мерики, и мы вполне представим себе многосторонность поэтических связей песенного творчества Шумана и его требования к литературному качеству поэтических текстов.

«Небрежность» прежней манеры сочинения песен, о которой Шуман говорит в цитированной выше ре-

цензии, заключалась в крайне приблизительном соответствии (нередко и несоответствии) литературного и музыкального образов произведения. Реформа Шуберта открыла путь к неведомой прежде индивидуализации музыкального образа, сближающей слово и музыку в их конкретном, неповторимом содержании. Шуман в огромной степени обострил это искусство индивидуализации.

Разбирая песни Пирсона на стихи Бернса, Шуман отмечает, что «на эти простые тексты» композитор затратил «слишком много великолепия». Стихи Бернса «как бы сами собой укладываются в песню, и естественнее всего, в такую форму, которая свойственна настоящей народной песне». Между тем Пирсон создал широко разработанные композиции, которые стоят «в противоречии с наивной формой стихотворения»²⁵. В высшей степени важное замечание, отражающее собственный творческий принцип Шумана! Это принцип точного индивидуализированного выбора музыкального материала для каждой песни. Он диктует прежде всего точный тип а, жанра, стиля, соответствующих духу данной песни. Пирсон допустил стилевое противоречие между народно-песенным типом стихотворения Бернса и «великолепием» музыки. Шуман в аналогичных случаях добивается единства.

Даже беглый просмотр шумановского собрания песен поражает многообразием использованных им песенных жанров и стилистических типов. Наряду с простейшей, почти «натуральной» народно-песенной мелодией — сложно разработанный речитатив, чуткий к малейшим изменениям психологических оттенков; рядом с песнями лирически обобщенного типа — с широкой кантиленой и широко развитым инструментальным сопровождением — миниатюрные песни-портреты с характерными афористическими темами; изысканно гармонизованные романтические «картины-настроения» соседствуют с архаически су-

ровыми, бескрасочными, точно выцветшие старинные гобелены, легендами; наивно-задушевная песня возникает рядом с упорными, страстно настойчивыми движениями в духе баховских остинато. На первый взгляд — удивительная пестрота. При более внимательном ознакомлении — большая чуткость в выборе средств и огромный диапазон музыкально-жанровых ассоциаций, далеко выходящий за рамки привычных песенных типов.

«Обобщение через жанр» (известное определение А. Альшванга) или через исторически сложившийся стиль — очень важное для Шумана средство образной характеристики. В некоторых случаях (об этом говорилось уже в связи с тематизмом фортепианных произведений) имеет место простое подчеркивание жанровой «натуры», например в первой песне из цикла «Бедный Петер», где без всякой «ретуши» воспроизводится простейший деревенский лендлер. Характерность песни «В замке» (ор. 39 № 7) основана на подчеркнутой архаичности изложения: выдерживается старинный полифонический склад с его аккордовыми жесткостями и суровой простотой мелодического движения. В других случаях, наоборот, применяется смелая и свободная деформация жанра; эффект возникает именно из деформации, которая отражает подчинение жизненной нормы данной особенной психологической ситуации. Такова, например, интерпретация вальса в песне «Музыкант» ор. 40 № 4 (контуры вальса, воспринимаемые сквозь призму трагедии).

Два важнейших типа вокального изложения — лирическая кантилена и речитатив — используются Шуманом чрезвычайно гибко и многообразно. Разная степень их сближения и взаимопроникновения открывает новые художественные возможности. Огромной силы достигает Шуман и в выражении общего настроения поэтического текста, и в передаче психологических деталей. В детализации

образов первостепенная роль принадлежит речитативу — области, в которой Шуман значительно углублял достижения Шуберта.

В своих поисках психологически правдивой декламационности Шуман выступает как один из самых смелых музыкантов-новаторов девятнадцатого века; исторически он близок и Вагнеру и композиторам русской школы, прежде всего Даргомыжскому и молодым кучкистам с их стремлением к тому, чтобы «звук прямо выражал слово». Тонким воспроизведением в музыке поэтического слова являются такие песни-монологи Шумана, как «Во сне я горько плакал» (ор. 48 № 13), «Ты в первый раз наносишь мне удар» (ор. 42 № 8). Вокальные партии в этих песнях — типичные образцы шумановской «говорящей мелодики», то есть музыкальной декламации, чуткой к выразительности отдельной фразы и слова и при этом сохраняющей лиризм связной мелодической линии.

«Передать мысль стихотворения почти дословно» — эту отмеченную Шуманом тенденцию современного ему песенного творчества не следует понимать слишком прямолинейно. В лучших песнях самого Шумана осуществляется задача куда более сложная, чем буквальное следование музыки за литературным текстом. Эта задача — извлечь из стихотворения существенные элементы, которые реально переводимы на язык музыки и поэтому способны стать музыкальным вариантом данного поэтического содержания, а не только его музыкальной иллюстрацией. Само собой разумеется, что даже «переводимые» элементы не создают образа, тождественного стихотворению, иначе не нужна была бы музыка (как не нужна была бы метафора, если бы ее можно было заменить простым описанием факта). Ценность музыки, соединенной с текстом, так же как и не соединенной, — в ее самостоятельности. Соединение дает новое качество, тем бо-

лее ценное, чем самостоятельное каждый из включенных в нее вариантов данного содержания. В принципе это всегда хорошо понимали и чувствовали внимательные к слову композиторы. Но исторически менялось, расширялось представление о том, что переводимо и что непереводимо на язык музыки. Достигнутое в этой области Глюком и Моцартом в огромной мере превзойдено мастерами оперы и песни девятнадцатого века, которые открыли новые возможности в художественном содружестве музыки и слова.

Удачи Шумана в лучших его песнях, помимо выбора жанра и стиля, заключаются в метком выборе музыкального «штриха», отвечающего основному образу стихотворения. Во многих песнях, особенно портретных и характеристических, Шуман не уделяет большого внимания подробностям текста. Здесь в центре музыкального содержания обычно один господствующий музыкальный «штрих», например в портретах воинственных и вольных горцев («Вдова горца», «Прощание горца» op. 25 №№ 10, 13) — ритм скачки или формула настойчивого, энергичного движения; в «Песне кузнеца» (op. 90 № 1) — тяжелые удары молота. В песнях-картинах из быта роль обобщающего «штриха» играет метко выбранная народно-песенная мелодия, которая лишь «расцветивается» кое-где побочными «штрихами» сюжетного характера («Воскресный день на Рейне», op. 36 № 1, «Весеннее путешествие», op. 45 № 2). Но в большинстве случаев основной музыкально-тематический материал песни создается Шуманом как сложный комплекс, где отдельные тесно сплетенные между собой элементы представляют разные грани единого образа. В «Лунной ночи» (op. 39 № 5) важнейшие «штрихи» даны уже в фортепианном вступлении, которое затем служит рефреном: ласкающая, свободно струящаяся мелодия верхнего голоса на звуках доминантового нонаккорда, далее усиление этой томно-неустойчи-

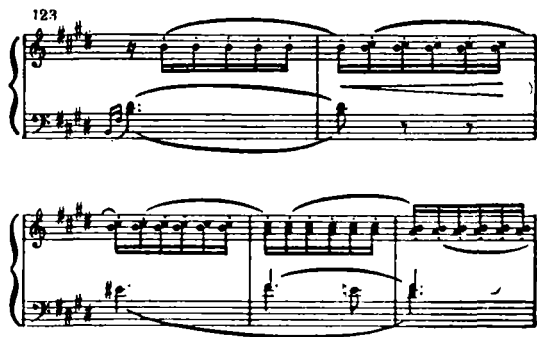


Роберт и Клара Шуман
Литография Эдуарда Кайзера (Вена, 1847).
Дом-музей Шумана

вой гармонии хроматическим движением средних голосов. Уже эти первые такты рождают отчетливое ощущение настроения и пейзажа:



Новый важный «штрих» — трепетное движение фортепианного фона. В нем важны и повторность — «трепет» одного звука, и секунды, создающие моментами вибрирующую неустойчивость, и общий гармонический план, в котором происходит колебание между основной тональностью E-dur и побочной fis-moll:



В теме вокальной партии свои два «штриха»: нежно порывистая первая фраза — отзвук непосред-

ственного чувства и вторая — прямо связанная со словами о «небе, тихо целующем землю»; в простом движении по звукам тонического аккорда есть «мастабность» внешнего образа и вместе с тем пафос романтического изумления перед грандиозностью природы:

124

Es war, als hätt' der Him - mel
 Ка - за - лось, не бо же се - млю

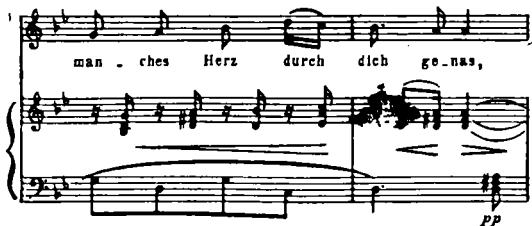
die Er - de still ge - küsst,
 ие - лу - ет в ти - шом цве,

Возникает многогранный, но абсолютно целостный образ, соединяющий в себе ощущение волшебной завораживающей красоты природы и порожденного ею душевного томления.

В песне «Первая зелень» (ор. 35 № 4) за внешней простотой скрывается удивительная тонкость и точность отбора художественных средств. «О первая зелень, свежая зелень, как радуешь ты сердца, больные от зимнего снега, как жаждет тебя моя душа!» Первый образный штрих, рожденный этими начальными строками, — нежная грустная песенка. Это душа, робко ждущая весеннего обновления:

125 Einfach

Du jun - ges Grün, du fri - sches Gras! wie



Второй штрих — еще один напев, на этот раз мажорный, игривый и очень простой, почти детский в своем простодушии. Это она сама, первая зелень — робкий нежный стебелек, сулящий веселую поросль:



Два основных штриха песни и контрастны и глубоко родственны; в обоих схвачена нежность, хрупкость весны и душевной юности. Они дают целостный образ, нисколько не уступающий по емкости стихотворению Кернера, хотя и своеобразно, по законам музыки, «сжимающий» его содержание.

Как известно, Шуберт достиг не только новой индивидуализации музыкального образа песни, но и нового гибкого соответствия музыки и слова в процессе развития песни. Шуман и в этом отношении совершает движение вперед. Хотя его песни, как правило, традиционнее, нежели его фортепианные сочинения тридцатых годов, выработанный в этих последних тип свободной сквозной композиции, где постоянное образное обновление материала сочетается с тематическим единством, оказал плодотворное влияние на шумановскую песню. Прежде всего следует отметить удивительное многообразие избираемых Шуманом композиционных схем. Здесь, так же

как и в выборе жанровых типов, композитор не хочет знать никаких обязательных норм и в каждом отдельном случае ищет композиционное решение, вытекающее из индивидуальных особенностей стихотворения. Вокальная миниатюра в форме одного куплета-периода, куплетная песня, трехчастная, двойная трехчастная, рондообразная, свободная «поэзная» композиция, состоящая из экспозиции и широкого развития, баллада с сюжетно-музыкальным рапсодическим развитием — таковы композиционные типы шумановских песен. Реально каждый из них существует во многих разновидностях.

Общая тенденция, заметная во всех этих типах, — усиление роли развития тематического материала. Во многих случаях это простое варьирование темы: либо только освеженное звучание знакомой мелодии в новой контрастной тональности, либо вариант, заключающий в себе заметное видоизменение темы. Еще чаще — свободное развитие, значительно расширяющее образную основу песни, идущее вперед вместе с развитием сюжета стихотворения, хотя и не разрушающее обычно музыкально-композиционную логику. Характерны изменения темы в повторных куплетах, в средних разделах и репризах трехчастной формы, в рефренах и эпизодах рондо. Во всех случаях новые штрихи продиктованы поэтическим текстом. Наглядный пример варьирования темы в повторном куплете находим в песне «Я утром в саду встречаю» («Любовь поэта»). Второе предложение первого куплета:

127 *Ziemlich langsam*

Es flü - stern und spre - chen die
 Ка ва - ют в шен - чут две -

Blu - men, ich a - ber wand - le stumm.
 точ - ка, я же мол - чу в от - вет.

Второе предложение второго куплета:

128 **Langsamer**
pp

„Sei uns - rer Schwe - ster nicht
 „С не - ю не будь ты же'

ritard.

bö - se, du trau - ri - ger, blas - ser Mann!
 — сто - ким, ваш бед - вый, пе - чаль - вый друг!'

Во втором случае упоминание о «сестрах» (см. немецкий текст), чей милый облик должен рассеять хмурость и печаль, вызвал необходимость в новой просветленной тональной краске и более певучей лирической интонации. Заметим попутно, как чутко видоизменяется этот второй вариант: слова о «печальном человеке» сразу же получают отзвук в минорной окраске соответствующей музыкальной фразы.

Изменения темы в шумановских трехчастных песнях очень разнообразны. Репризы свободно сокращаются («Крылья, крылья!» ор. 37 № 8), переводятся в фортепианную постлюдию («Над Рейна светлым простором» ор. 48 № 6), дают усиленное проведение темы, образуя динамическую вершину всей песни («Я не сержусь» ор. 48 № 7) или содержат иные сюжетно обусловленные оттенки.

Постоянное варьирование основной темы — путь к свободно построенной сквозной композиции, где вслед за тематической «завязкой» идет непрерывное развитие. Шуман приближается к такой форме в своем лирическом монологе «Из еврейских мелодий» (ор. 25 № 15) на слова Байрона. Еще более последовательно этот тип развития представлен в «Sehnsucht» («Тоска» ор. 51 № 1) на стихи Э. Гейбеля.

Вступление — драматически бурный фортепианный пассаж — мгновенно вводит в напряженную эмоциональную атмосферу песни. «Я гляжу в свое сердце, я гляжу в мир, покуда из глаз моих не текут слезы» — из этих слов возникает взволнованная и задушевная тема песни:

129 *Mit leidenschaftlichem Vortrag*

p

Ich blick' in mein Herz und ich blick' in die Welt bis vom

f

schwimmen den Au - ge die Thrä - ne mir fällt;

В следующем построении (развитие основной темы, такты 6—13) музыка откликается на два образных мотива стихотворения: слова о «золотом свете», сияющем вдали, манящем свете «обетованного мира», и о «севере», который держит в плену. Между тем, «время летит, летит». Этот войль томящейся души вызывает первое эмоциональное нарастание (такты 10—13). Его сменяет контрастный эпизод о далекой желанной стране («Ich weis ein Land», такты 14—25). Окончание эпизода, связанное со словами «мне нет туда пути», звучит, как повисающий в воздухе вопрос:

130 *p* *ritard.* *pp*

ich kann nicht hin, kann nicht hin!

Завершающий раздел (такты 26—37) не мог стать простой репризой. Слова «О, если б мне крылья» («O hätt' ich Flügel»), где поэт, вырвавшись на вольные просторы своей мечты, обретает новую силу

страсти, требовали и новых музыкальных средств. Композитор развивает порывистые интонации из главной темы и создает более высокую эмоциональную волну, ведущую к главной кульминации:



Так идея стихотворения и его «внутренняя музыка» — набегающие одна за другой «волны» неутолимого стремления — вызвали оригинальную музыкальную композицию.

Интересный пример непрерывного свободного развития в жанре речитативного монолога находим в песне «Melancholie» («Меланхолия» op. 74 № 6) на стихи того же Гейбеля. Содержание текста, родственное только что разобранный песне, — страстно настойчивые, тоскливые вопросы судьбе: «Когда, когда же наступит утро?» В шумановском монологе отсутствует вполне очерченная тема, но в изменчивом и гибком мелодическом рисунке есть некая интонационная «завязка» (см. такты 3—4):



Свободно варьируя этот мотив и его продолжение, композитор придает каждой стихотворной строфе новые эмоциональные оттенки. Вот вариационные изменения «завязки» во второй и третьей строфах:

133a

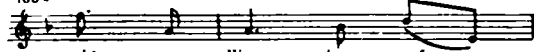


Ihr Au - gen, vom Lei - de so
Вы, о - чь, мрак скор - би те.



trü - be, so trü - be! Saht nur Qual für Lie - be
мнит вас, мерт - вят вас! За лю - бовь мир му - че - ний

133b



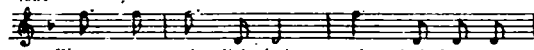
saht nur Wun - de auf
Толь - ко ра - ны без



Wun - de, Schmerz auf Schmerz mir ge - ben,
сче - та, толь - ко боль без ме - ры

В предпоследней строфе: «О, если б это наконец случилось» (ее музыка, начиная с такта 27, служит развитием предшествующего построения) — смелое изменение исходной интонации передает наивысшую трагическую остроту чувства:

133c



Wenn es end - lich doch, end - lich doch ge -
О, ко - гда ж ко - нец? Где ис - ход стра -



- schä - be, dass ich sah' die Stun - de
- да - вью? Где мой час же дав - ний?

Нетрудно заметить здесь обычную для Шумана технику варьирования, объектом которой служит выразительный интонационный оборот, а целью — многогранное гибкое обнаружение различных оттенков одного состояния (либо, наоборот, — скрытого родства разных состояний). В данном случае художественной целью композитора было передать одно

обостряющееся чувство, выражающее себя в подъемах и спадах, в тщетных усилиях до конца излить накопившую горечь души.

Шуман, мастер сжатой характеристики, обладал даром быстрой музыкальной реакции на слово. Именно это позволяло ему сохранять тесную связь с поэтическим текстом не только в изобретении главной музыкальной темы песни, но и в процессе развития последней. Важнейшими средствами служат для Шумана остро впечатляющие ладотональные сопоставления (например, в песне «Прижмись поскорее к груди моей» op. 24 № 4), а также подчеркивание отдельных характерных интонаций, в частности таких, которые обладают речевой выразительностью (например, в эпизоде «Эй, красотка» из песни «Жди меня, моряк отважный» op. 24 № 6 или в заключительной речитативной фразе песни «Сумерки» op. 39 № 10).

Историки немецкой песни отмечают, что вокальное творчество Шумана родилось не столько в атмосфере бытового пения (как это было, например, у Шуберта), сколько под влиянием инструментальной музыки и поэзии его времени. Конечно, Шуман живо ощущал традицию немецкой бытовой и художественной песни, но эта традиция в его собственном творчестве входит уже в иной художественный комплекс, усложненный и обогащенный достижениями нового камерного искусства. Песенная традиция у Шумана обогащается прежде всего новейшей культурой фортепианной музыки, поскольку именно в этой области Шуман раньше всего достиг оригинальности и зрелости.

О песнях Шумана мало сказать, что они являются обычно дуэтами равноправно соединенных партий голоса и фортепиано. Очень часто фортепиано играет в них не только важную, но и явно господствующую роль. По словам Оскара Би, Шуман нуждается в фор-

тепианной партии как в некоем «собирателе» всей музыки песни, ее универсальной сводной «партитуре». «Ритмика и фигурация фортепиано — предмет его гораздо большей заботы и гордости, нежели ведущая вокальная линия,— продолжает исследователь,— и если бы его песни не являлись некоей формой, осуществляемой усилием воли и знания, можно было бы сказать, что у него едва ли не голос сопровождает фортепиано, но не фортепиано — голос»²⁶. В этом, может быть, чрезмерно заостренном и одностороннем определении есть большая доля истины.

Во многих случаях фортепианная партия шумановских песен принадлежит к традиционному типу: ее роль — гармонизация мелодии и создание аккомпанирующего фона. Но композитор редко удерживается в этих границах. Появляются иные элементы, существенно дополняющие мелодию. Так, в песне «Лоре-лея» (ор. 53 № 2) среди нейтральных гармонических фигураций появляется элемент, иллюстрирующий волшебство морской девы (см. пассаж на уменьшенном септаккорде в первом и втором тактах), в «Liebeslied» («Песня любви» ор. 51 № 5) к чисто гармоническим фигурациям прибавляется мелодический голос, усиливающий нежный лиризм основной мелодии.

Гораздо типичнее для Шумана вокально-фортепианные дуэты, где на долю инструмента падает важная роль в создании основного образа песни. Часто именно в партии фортепиано заключен тот образный элемент, благодаря которому достигается определенность содержания и яркость выражения. Уже приводился пример из «Лунной ночи» (ор. 39 № 5): несомненно, что содержание первых двух тактов фортепианного вступления служит образной основой всей песни. Такую же роль играют начальные такты фортепианной партии в песнях «Орешник» (ор. 25 № 3) и «В слянье теплых майских дней» (ор. 48 № 1). В обоих случаях именно первые мелодические фразы вместе с их прозрачным и изящно выписанным фо-

ном, со скрытым «биением» диссонирующих гармоний и определяют трепетно-нежный образ песни. В монологе «Из еврейских мелодий» (ор. 25 № 15) носителем главного образа — щемящей неутолимой скорби — оказывается фортепианная партия всего первого раздела пьесы (первые шестнадцать тактов). Голос лишь дополняет эту музыку выразительными мелодическими фразами. В «Музыканте» (ор. 40 № 4) участие фортепиано на первый взгляд не столь активное, однако его реплики, особенно аккорды «ужасной судьбы», определяют всю атмосферу песни. Нет необходимости продолжать дальше этот обзор, так как новые многочисленные примеры будут даны ниже.

Григ справедливо писал, что в трактовке фортепианной партии Шуман был новатором, он один из первых применил соотношение голоса и аккомпанемента, которое впоследствии у Вагнера получило столь значительное развитие. «Я имею в виду передачу мелодии фортепиано или оркестру, в то время как певческому голосу поручается речитатив... Шуман проявил здесь себя прозорливцем, посадившим дерево, которое позднее — в музыкальной драме — принесло такие роскошные плоды»²⁷.

Нововведением Шумана являются его большие инструментальные постлюдии к песням. Они существенно дополняют, досказывают содержание вокальной пьесы. Иногда композитор как бы вырывается здесь на простор более широкой фортепианной выразительности, развивая тематический материал с новой остротой. Таковы, например, в цикле «Любовь поэта» постлюдии к песням №№ 8, 10, 12, а также общее инструментальное заключение, следующее за песней № 16. Эти самостоятельные фортепианные эпизоды особенно ясно дают почувствовать, что Шуман стремился к своеобразному синтезу вокального и инструментального искусства, смело искал для этого новые формы, новые соотношения художественных средств.

Приведенное выше высказывание Оскара Би в

полной мере справедливо по отношению к тем весьма многочисленным песням Шумана, где все или почти все музыкальное содержание включено в партию фортепиано. Типичный пример такой трактовки песни — «Смотрят замки в воды Рейна» (ор. 24 № 7). Отбросив вокальную строчку, мы получили бы вполне самостоятельную фортепианную «песню без слов» с типично шумановским тонким вплетением мелодической линии в сложную «мерцающую» ткань аккомпанемента (можно заметить родство с пьесой «Вечером» из ор. 12).

Почти также самостоятельны фортепианные партии в песнях «В сиянье теплых майских дней», «Слышу ли песни звуки» (ор. 48 №№ 1, 10), «Покинутая девушка» (ор. 64 № 2), «Подснежник» (ор. 79 № 27), «Сердечная мука» (ор. 107 № 1) и в некоторых других.

Особенной способностью концентрировать на себе внимание обладают фортепианные партии с упорным остинатным движением в баховском стиле. Яркий пример — «Над Рейна светлым простором» (ор. 48 № 6). Здесь ведущая роль фортепиано определяется не только концентрацией всех важных элементов пьесы, но и насыщенностью изложения. То же находим в песнях «Прощай, радость и любовь» (ор. 35 № 2), «Сон матери» (ор. 40 № 2), «Одиночество» (ор. 90 № 5).

Тонкая музыкальная образность песен Шумана, их стилистическая оригинальность в значительной мере обусловлены тем, что композитор влил сюда драгоценную струю своего фортепианного искусства.

Шумановские песенные циклы обнаруживают разную степень внутренней связи. Как и в его фортепианных циклах, здесь на одном полюсе пьесы, соединенные по принципу контрастности, разнохарактерности в их увлекающем чередовании, на другом —

целостные композиции с разнообразными и прочными сквозными нитями.

«Мирты» (ор. 25) — двадцать шесть песен на стихи разных авторов — лишь с большой натяжкой можно назвать циклом. Скорее это сборник. Принцип объединения тот же, который сам Шуман в другом случае обозначил словами «Пестрые листки» («Bunte Blätter» ор. 99, для фортепиано). «Венок с пестрым изобилием отдельных цветков» — так характеризует этот цикл К. Вёрнер²⁸. Лишь глаз исследователя может заметить здесь стремление придать циклу композиционную и образную закругленность. Первая и последняя песни написаны в одной тональности (As-dur), обе на стихи Рюккерта и обе — признания любящего сердца: в начале восторженно-гимническое «Посвящение», в конце — нежное адажио «Zum Schluß». В непосредственном восприятии, принимая во внимание огромный объем и разнохарактерность этого цикла, отмеченное обрамление почти неуловимо.

В «Круге песен» (ор. 39) на стихи Эйхендорфа заметна большая целостность. Здесь чувствуется единство поэтической атмосферы и есть господствующие родственные мотивы: душа и природа, душа и мир необычного — фантастического или давно ушедшего в прошлое. Помимо стройного тонального плана с обрамлением одноименными тональностями (fis-moll — Fis-dur), можно обнаружить тщательную группировку песен, тонкость сопоставлений и переходов.

В двенадцати песнях на стихи Ю. Кернера ор. 35, который автор назвал «Liedereihe» («Ряд песен»), Г. Мозер находит не только композиционную связь, но и скрытый сюжет: «юноша, разочаровавшись в первой любви, отправляется путешествовать. Он переживает еще одну нежную любовную встречу, но в конце концов гибнет в жестоком столкновении с жизнью»²⁹. Пролог этого цикла — страстно романтическая песня «Радость бурной ночи». От нее протяги-

вается нить к пятой и седьмой песням («Тоска о лесах», «Странствие»), выражающим стремление вдаль, к неизведанному. Песни вторая («Прощай, радость и любовь») и восьмая («Тихая любовь») — два женских образа; десятая песня — «Тихие слезы» — безутешная скорбь; одиннадцатая «Кто сжег очей твоих лазурь?» — и двенадцатая «Старая песня» — закат, прощание с жизнью.

Гораздо более определенные и легко уловимые сюжеты лежат в основе циклов: «Круг песен» ор. 24 на стихи Гейне, «Любовь и жизнь женщины» ор. 42 на стихи Шамиссо, «Любовь поэта» ор. 48, «Бедный Петер» ор. 53 № 3 и «Трагедия» ор. 64 № 3 на стихи Гейне (об их содержании — ниже).

В сюжетных циклах связи между отдельными песнями наиболее глубоки. Помимо строго продуманных тональных планов, Шуман более или менее последовательно применяет здесь тематические переключки между песнями, сквозное проведение некоторых выразительных приемов. Так, в «Круге песен» (ор. 24) финальный эпизод № 9 содержит ритмические фигуры, родственные №№ 1, 2, 4. Эти фигуры, по смыслу поэтического текста, воспринимаются как ритм беспокойно бьющегося сердца. Некоторые лейтмотивные обороты, а также большую тематическую репризу находим в цикле «Любовь и жизнь женщины».

Но особенно важным объединяющим средством служит для Шумана то, что можно назвать драматургической логикой цикла. Она создается тонкой и сложной взаимозависимостью чередующихся песен. Как часть целого отдельная песня наделяется разнообразными функциями: простого контраста, разрядки, «прослойки», подготовки, кульминации или завершения. Возникают отчетливые внутренние группы со своими «местными» драматургическими планами, а также иерархическая соподчиненность групп в рамках всего цикла. Композитор использует при этом выразительные возможности

жанров, типов изложения, ладотональных красок, психологических нюансов. В наиболее полном и богатом выражении такого рода единство представлено в цикле «Любовь поэта», ближе всего стоящем к шумановским сквозным композициям для фортепиано. Здесь хотя и полностью сохраняется традиционный принцип чередования отдельных композиционно завершенных номеров, но в значительной мере действует уже дух романтической «поэмности» с ее непрерывностью и свободой бурно льющихся чувств, впечатлений, мыслей, с ее чуткой психологической обусловленностью каждого творческого момента, которым владеет богатая «диалектика души».

Лирика

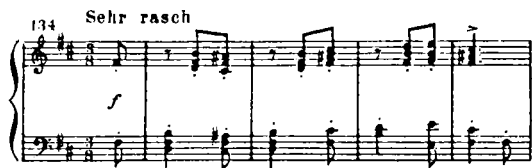
Начало песенного творчества Шумана — его неистовый «год песен» — это по преимуществу лирика любовной страсти. В интенсивности, внутреннем горении и душевном богатстве, с которым буквально изо дня в день разрабатывалась эта тема, нельзя не видеть биографической основы. Шуман обращается к миру только что пережитого и вновь бурно переживаемого.

Первая тетрадь песен любви, вместе с тем, — первая творческая встреча с Гейне — «Liederkreis» («Круг песен» op. 24, 1840). Шуман положил на музыку гейневский цикл под названием «Песни» (первоначальное название «Любовные песни»), входящий в состав «Страданий юности». Девять стихотворений образуют, подобно «Лирическому интермеццо» Гейне, законченную маленькую повесть о неразделенной любви. Первые четыре стихотворения — волнения и муки любви, пятое и шестое — расставание, седьмое — грустное воспоминание об ушедшем, восьмое и девятое — «похороны» безнадежной любви. Шуман полностью сохраняет сюжетную нить

цикла, при этом углубляет, а иногда по-своему толкует содержание отдельных стихов.

№ 1. «Morgens steh' ich auf und frage» («День с надеждой я встречаю») — нетерпеливое ожидание встречи с любимой. Здесь преобладают светлые краски. Мелодия и вся гармоническая ткань по-моцартовски изящны и целомудренно просты, но в ритме аккомпанемента уже пульсирует скрытое волнение. Мы увидим далее, что этот подтекст станет основным психологическим мотивом цикла.

№ 2. «Es treibt mich hin» («К любимой мчат меня мечты»). «Нетерпение» — так озаглавил Гейне второе стихотворение. Поэт торопит «ленивое время» и «бешено спешит» к желанному часу. Композитор, развивая образ первой песни, делает здесь главным тематическим элементом ритм нетерпеливо бьющегося сердца:



№ 3. «Ich wandelte unter den Bäumen» («Один я, грустя и вздыхая») — мечтательно светлое адажио, печальное созерцание лесного пейзажа. Певучая мелодия со строгим аккордовым сопровождением. В среднем эпизоде — по-шумановски меткое введение нового штриха: птицы рассказывают о том, как девушка научила их песне с «золотыми словами» (свободный вариант главной темы в новой контрастирующей тональности). Внутренний смысл эпизода — мгновенно возникающее в воображении «видение» любимой, идеализированно-прекрасное и возвышенное.

№ 4. «Lieb' Liebchen, leg's Händchen» («Прижмись поскорее к груди моей»). Слова этой песни очень многозначительны, вспомним гейневский текст: «Приложи руку к моему сердцу, любимая, слышишь в комнате стук? То злой мастер сколачивает мой гроб». Композитор с удивительной точностью передает глубокую по мысли метафору стихотворения: стук сердца — стук молотка, сколачивающего гроб. Устанавливается заметная связь со второй песней, но если там бурное волнение, то здесь печаль, глухое, замедленное биение пульса. Во второй половине куплета смелый поворот в далекую и притом мрачную тональность (e-moll — es-moll) создает контраст, совершенно противоположный предшествующей песне; здесь будто набегают таинственная и злоеца тень судьбы:

135

ach hörst du, wie's po - chet im Kä - mer -
 Ах, слы - шившь ли, кто - то зло - по - чет

- lein? da hau - set ein Zim - mer - mann schlimm und arg,
 в ней? То плот - ник сер - див - тый, на - мер - шившь лоб,

№ 5. «Schöne Wiege meiner Leiden» («Светлых снов моих могила»). Построенная в широкой форме (рондо), эта песня содержит три образа. Первый (рефрен) — романтически взволнованное прощание с «прекрасной колыбелью страданий» — городом, где живет любимая. Второй образ — грустное обращение к прошлому: «О, если б тебя я не встретил». Повтор-

ное проведение рефрена приводит к третьему, кульминационному образу, который связан со словами о больном сердце и надломленных силах. Здесь лирика становится по-шумановски беспокойной, порывистой; этот эпизод завершается мрачной речитативной фразой о роковом пределе жизненных стремлений — «хладной могиле» (*kühles Grab*). Последние строки стихотворения Шуман дополняет еще одним проведением рефрена и содержательной фортепианной постлюдией — своеобразным синтезом возвышенных и мрачно-роковых мотивов стихотворения.

№ 6. «*Warte, warte, wilder Schiffmann*» («Жди меня, моряк отважный»). Главный музыкальный образ этой песни — грубовато вольное, размашистое движение — подсказан первой строфой стихотворения, обращением поэта к «отважному корабельщику»: «Подожди, подожди, дай мне проститься с Европой и с ней». В музыке — скорее всего образ самого моряка — насмешливого, дерзкого и сильного, столь непохожего на бледного поэта. Вот таким бы стать измученному влюбленному, чтобы расквитаться с коварным прошлым. Отсюда подсказанный музыкой внутренний смысл образа — отчаянье, ставшее душевным ожесточением. Этот образ особенно отчетливо выражен в третьей, «серединной» строфе песни («Эй, красотка»). Резкость интонаций, подчеркнутая гармониями и фактурой аккомпанемента, выражает трагическую ожесточенность изверившейся души:

136 *Sehr rauh*

Ей, mein Lieb, wa -
Эй, кра - сот ка,



№ 7. «Berg'und Burgen schau'n herunter» («Смoт-
рят замки в воды Рейна»). Прощание кончилось.
«Колыбель страданий» позади. Перед глазами поэта
светлый Рейн, в зеркале вод горы и замки. У Гейне
эта картина — еще один повод для грустно-скептиче-
ских обобщений: игра золотистых волн — «портрет
любимой», за их красотой таится «смерть и ночь».
Забываясь, видимо, о контрастности цикла, композитор
не откликается здесь на философский мотив стихо-
творения: песня, близкая к жанру баркаролы, от на-
чала до конца идиллична. Простая по своему общему
рисунку и по форме (три одинаковых куплета),
песня содержит тонкие выразительные подробности.
Хроматизмы в мелодии создают ощущение нежной
истомы. Колеблющийся аккомпанемент с мягко виб-
рирующими в его глубине диссонансами струится
подобно спокойному водному потоку (Шуман исполь-
зовал здесь эффект мягко «обволакиваемых» диссо-
нирующих гармоний, который, как уже говорилось,
составляет одну из оригинальных особенностей его
фортепианной пьесы «Вечером»).

№ 8. «Anfangs wollt' ich fast verzagen» («Я отча-
ялся») — это кратчайшее и вместе с тем самое мрач-
ное из стихотворений цикла («отчаяние казалось
нестерпимым, я все перенес, но не спрашивай,
как...») — Шуман положил на музыку в духе сурово-
скорбного хорала. В нем и глубокий мрак и неслом-
ленная мужественная сила души. Восьмая песня —

контраст к идиллической седьмой и еще более резкая «ть» рядом со светлым финалом цикла.

№ 9. «Mit Myrthen und Rosen» («Гирляндой из мирт»). В финале гейневского цикла сплетаются мотивы «похорон любви» и ее неумирающей силы. Песни, что ныне мертвы, когда-то «неслись ввысь, подобно лаве из Этны, прежний огонь оживит их вновь, едва любовь коснется их своим дыханьем». Этот мотив неумирающего чувства господствует в шумановской трактовке стихотворения. Основной музыкальный образ песни, подсказанный скорее всего словами о «лаве из Этны», исполнен душевной силы и юношеского подъема (можно уловить родство с ликующе-бодрой фортепианной Новеллеттой № 1, F-dur). Ее скромно оттеняет дополнительный, минорно окрашенный мотив на слова «когда б и любовь схоронить я мог». Заключительная часть более легкая, подвижная. Здесь, как и в первых песнях, снова беспокойно «стучит сердце» и все более романтичным, волнующим становится ожидание новой любви. С тонким вниманием к образным деталям разработаны в музыке последние строчки песни: «Падут ледяные цепи чар, вернется к песням их прежний дар...» Движение замедляется, в гармонии появляются поистине волшебные звучания:

137 Langsamer und immer langsamer

Dann löst sich des Lie - des Zau - ber.bann, die
Па - дут ле - дя - ны - е це - пи чар, вер.

pp



Заключительные такты далеко уходят от простой веселости главной темы финала: музыка снова ведет нас «вглубь», хочет поведать о таинстве возрождения души.

Одно из высших достижений вокальной лирики Шумана — цикл «Любовь поэта» («Dichterliebe» op. 48, 1840) на стихи из «Лирического интермеццо» Гейне.

Из шестидесяти пяти стихотворений «Интермеццо» композитор выбрал шестнадцать, посвященных главным образом истории отвергнутой юношеской любви поэта. Как известно, лирическая тема не исчерпывает собой содержание «Интермеццо». Огромную роль играют в этом цикле публицистические отступления: гневные выпады гейневского сарказма. Именно за эти «диссонансы», «разрушительный дух», иначе говоря, за обличительную направленность стихов Гейне и нападали на него современные немецкие критики. Шумановский отбор стихотворений исключил этот острообличительный элемент; сохранилась лишь в виде «светотени» шутливая ирония Гейне.

Но зато Шуман в полной мере отразил и перевел на язык музыки лирико-психологическое богатство «Интермеццо». В этих стихах, запечатлевших с непосредственностью дневника личные переживания поэта, композитор нашел многое, недавно испытанное им самим. Ему близка была и необычайная эмо-



циональная насыщенность этих сжатых «записей» поэта*.

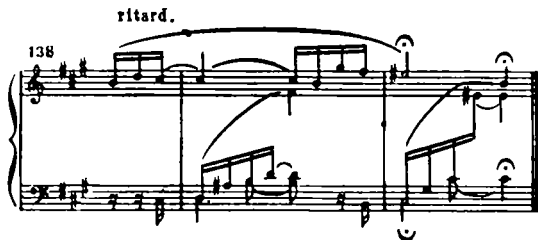
Сюжет «Интермеццо» — «очень обыкновенная материя, которой достало бы только на две страницы романа,— писал Жерар де Нерваль (французский переводчик, знаток и друг Гейне),— и вот в руках Гейне этот сюжет преобразуется в удивительное поэ-

* Сюжет «Лирического интермеццо» (как и многих других стихотворений гейневской «Книги песен») основан на фактах личной биографии поэта. Гейне рассказал об истории своей отвергнутой любви к кузине Амалии, дочери гамбургского банкира Соломона Гейне (впоследствии она вышла замуж за богатого прусского помещика). На глубоко личный характер «Книги песен» автор намекает в предисловии к ее второму изданию: «Не без смущения вручаю я читателям обновленное издание этой книги... я колебался в течение почти целого года, прежде чем решился бегло просмотреть ее. При виде ее во мне проснулась вся та тоска, что угнетала мое сердце десять лет тому назад, когда эти стихотворения были впервые опубликованы»³⁰.

тическое произведение, в своем развитии полное тонких нравственных оттенков. Человеческое сердце вибрирует в этих небольших стихотворениях, из которых самое длинное насчитывает три-четыре строфы»³¹. Критик мог бы сказать то же самое и о песнях из «Dichterliebe» Шумана. Сжатые по форме, они подобно стихам Гейне поражают богатством оттенков, живой «вибрацией человеческого сердца».

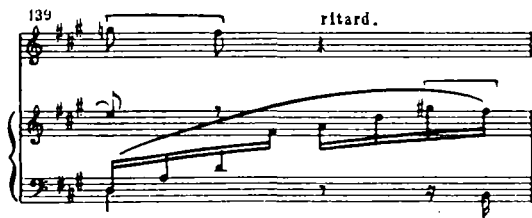
№ 1. «Im wunderschönen Monat Mai» («В сиянье теплых майских дней»). Начало цикла (№№ 1—3) рисует короткую весну любви. «Чудесным майским днем» в душе впервые рождается трепетное чувство; под веселый птичий гомон произносятся первые робкие слова признания.

«Майская» песня, открывающая цикл, полна особенной утренней свежести. Трогательно прост и нежен напев, прозрачна вся ткань фортепианного сопровождения. Но в тонко сплетенных нитях аккомпанирующих голосов «вибрируют» напряженные гармонии*. Это тепло первых сердечных томлений. Им уже нет конца, нет предела. Чувство, устремившееся к этой «беспредельности», вопрошающее и ждущее, точнее всего выражено в фортепианном рефрене с его трогательным мотивом «вопроса» (неразрешенная доминанта с интонацией, повисающей на вводном тоне); он особенно подчеркнут в заключительном проведении рефрена:



* Наибольшее выразительное значение имеют задержания, образующие «щемящий» диссонанс большой септимы (см. первый такт потного примера 138).

Рефрен концентрирует в себе основное настроение песни и ее исходную интонацию (из мотива задержанной септимы в первом такте рождается далее вокальная тема). Вместе с тем песня, при всей ее сжатости, обнаруживает различные эмоциональные оттенки: скорбный, вопросительный характер рефрена уступает место светлой ласковости (начало вокального напева), затем в усиливающихся проведениях исходного мотива растет беспокоящее чувство, которое вновь находит свое выражение в фортепианном рефрене. Большое значение в этом процессе имеют ладовые смены. Вокальная тема песни мажорна (A-dur), но в дальнейшем заметную роль играет минор (h-moll в начале второго предложения), а в обрамляющих тактах минор утверждается как главная ладовая окраска песни (fis-moll). При переходе к рефрену смена лада достигается всего лишь одним штрихом — хроматическим изменением звука (*g — gis*):



В этих ладовых переменах — неустойчивость, впечатлительность, чуткость души, растревоженной новым чувством.

№ 2. «Aus meinen Tränen» («Цветов венки душистый»). Это миниатюрное лирическое анданте — первое углубление в себя. Новое неизведанное чувство переполняет сердце радостью, и оно замирает в благоговейном восторге. Любовь переливается в ощущение красоты мира:

Из слез моих расцветает
Цветов душистый ковер.
И вздохи мои и стенанья —
Ночной соловьиный хор³².

В музыке этой песни (ее хочется уподобить прелюду A-dur Шопена) простодушие соединено с тонкостью, наивность — с глубиной и полетом воображения. Для нового образа найден свой особый тип изложения в пении — сосредоточенный речитатив с многозначительной подачей каждого звука (главный мотив вновь прозвучит затем в драматичнейшей песне цикла «Во сне я горько плакал»), в аккомпанементе — строгие, почти хоральные аккорды. Создается контраст с гораздо более непосредственной «прелюдией» лирикой первой песни. В этом интимно высказанном и преисполненном внутренней торжественности дифирамбе больше света. Но чуть тронутая неразрешенная доминанта минора (во второй половине) напоминает о мотиве томительной печали, господствующем в первой песне. Так возникает естественная связь между начальными звеньями цикла.

№ 3. «Die Rose, die Lilie» («И розы и лилии»). Блаженство любви более всего в ней самой; в ней вся краса мира, «розы и лилии, голубка и солнце», — ей одной предано сердце. Эта песня и у Гейне и у Шумана — бурная вспышка радости, кажется, единственный во всем цикле момент, не омраченный скептическим или грустным подтекстом. Munter — живо, весело — так обозначил композитор характер ее исполнения. Она служит как бы миниатюрным финалом, завершающим первую «весеннюю» группу песен: после Andante — ликующее Allegro. Здесь сохраняется особенная «скромность», свойственная всей этой части цикла. В мелодии повторяется почти детский по своей наивности однотоновый мотив, гармонизованный простейшей последовательностью аккордов (I—III—IV—VII₆). Таков же и очарова-



**Песня «Цветов венок душистый» из цикла «Любовь
поэта»**

Автограф. Фотокопия из ГЦММК

тельно простой танцевальный ритм, создающий (вместе с мотивной повторностью) бесконечное «круговое» движение. Фортепианная партия выдержана в преднамеренно облегченном изложении — без глубоких басов, с легкими «полуаккордами» в правой руке:



С изящной естественностью, доступной только цельному чувству, оживляется песня в ее второй половине. Из простенького мотива рождаются чудесные мелодические узоры; радость «играет», точно веселые солнечные блики на воде:

141

ich lie - be al - lei - ne die Klei - ne, die Fet - ne, die
 вл - ю - ся толь - ко е - ю, о - на всех веж - ве - е, доб -

ritard.

Rei - ne, die Ei - ne, die Ei - nel
 - ре - е, ми - ле - е, ми - ле - е

№ 4. «Wenn ich in deine Augen seh'» («Встречаю взор твоих очей»). Здесь начинается развитие основной темы цикла — «мук любви». Чувство еще исполнено романтической силы, но уже отравлено сознанием коварства судьбы. Ведь в сердце любимой «и сладость и ложь», и чем пламеннее любовный порыв, тем больше ранит мысль об иллюзорности счастья... В четвертой песне этот психологический мотив еще не является господствующим. Исходя из первых строк стихотворения, композитор создает светлую элегию, «Когда гляжу тебе в глаза, уходят все мои печали и страдания», — но в этом просветлении нет никакой

успокоенности: музыка полна серьезного и возвышенного чувства; декламационная мелодия создает ощущение настороженности. Душа натянута, как струна, и на слова признания любимой («ты говоришь: люблю тебя») она отзывается болью. Здесь лирическая кульминация романса. Очень краткая и тем более выразительная: одна скорбная интонация («ich liebe dich»), один щемящий аккорд — и музыка вновь входит в основное русло светлой элегичности.

№ 5. «Ich will meine Seele tauchen» («В цветах белоснежных лилий»). Замечателен образ поэтического текста (никогда полностью не охватываемый стихотворными переводами): «Я хочу укрыть свою душу в чашечке лилии; пусть цветок, звеня, прошепчет песню о любимой, и пусть песня дрожит и трепещет, как поцелуй, который однажды, в чудный миг, подарили мне ее уста». Только поэтический подлинник позволяет в полной мере оценить чуткость Шумана и к сущности и к малейшим образным подробностям стихотворения. Основное в этой песне — нежная трепетность. Музыка взволнованна, порывиста, но и легка, как шепот лепестков, колеблемых ветром: *Leise* (легко) — таков обозначенный композитором общий характер песни. Глубоко выразителен дуэт певца и мелодического голоса у фортепиано; вокальная мелодия — лирический монолог героя, инструментальная — трогательно-наивная «песня цветка»:

142 *Leise*

Ich will mei - ne See - le tau -
 В цве - тах бе - ло - свеж - ных ли - лии



Жажда слить душу с голосом природы («песней цветка») — мечта о высшей красоте любви, которая должна быть победоносной. Но ведь это желание — только мечта!.. Композитор хорошо чувствует подтекст стихотворения Гейне: волнение шумановской песни печальное, тревожное. Нужно хорошо слышать набегающую волнами мелодию, мятущийся аккомпанемент, многоголосную ткань, где при общей прозрачности изложения дают о себе знать пины острых гармоний. Волнение вот-вот готово прорваться слезами мольбы. К этой грани подводит фортепианная постлюдия: вырвавшись в свою родную стихию фортепианной лирики, композитор сразу же резко обостряет экспрессию, в трогательную «песню о любимой» входят интонации боли, трепетной жалобы.

№ 6. «Im Rhein, im heiligen Strome» («Над Рейна светлым простором»). Черты любимой чудятся поэту в прекрасном лике мадонны. Лирический мотив соединен у Гейне с величавой картиной Рейна, чьи воды отражают старый Кёльн с его готическим собором.

Подобно Гейне, композитор создает целостный образ: строгая возвышенность готического пейзажа — это одновременно и особая романтическая настроенность души, устремившейся ввысь, к «чистым» и «вечным» источникам духовной красоты. Шуман избирает здесь жанр фигурированного хора. Этим не только достигается колорит старины, но и нечто более существенное: композитор соединяет строгость,

уравновешенность с огромной затаенной страстностью. Величаво проста, прямодушна, но и сурово печальна тема хорала, удвоенная вначале октавным басом фортепиано. В ее поступенном движении — непреклонность, сила духа. В более мягких фигурационных узорах — своя непреклонность, выраженная упорным остигнутым ритмом (излюбленный Бахом тип остигнато с пунктированным ямбическим ритмом, неоднократно возрождавшийся Шуманом, например, в «Симфонических этюдах»). В разработочных строфах песни (начиная с такта 17) усиливается роль своеобразно жестких, терпких звучаний, возникающих главным образом как результат линейного движения голосов. Разумеется, этот выразительный эффект не только учтен, но и облюбован композитором: в «непокорности» голосов, в их столкновениях (звуковых и метрических) чувствуется непреклонная энергия, внутренний источник которой — сердечный жар — приоткрывается в лирическом развитии мелодии:

143 *Ziemlich langsam*

die Au - gen, die Lip - pen, die
а о - чя, ла - ви - ты я

Lip - pen, die Wäng - lein
гу - бы пре - лест - вой

Широко обобщая образ стихотворения, Шуман не проходит, однако, мимо подробностей. Замечателен музыкальный отклик на слова о «пустыне жизни», которую освещал своими лучами лик мадонны. Гармонически блуждающий эпизод в «затемненном» звучании со «странными» несовпадениями голосов создает образ одинокой души, скитающейся в сумеречных буднях жизни:



№ 7. «Ich grolle nicht» («Я не сержусь»). У Гейне это стихотворение является непосредственным продолжением предшествующего номера «Лирического интермеццо». Там поэт обращался к своей душе: «Не сердись, не печалься!» Здесь звучит ответ: «Я не сержусь, хоть сердце и разбито...», и далее слова жгучего страдания: «я это знал давно. Я видел тебя во сне, видел и ночь в твоей душе, и змею, пожирающую твое сердце, видел, любимая моя, как ты несчастна. Я не сержусь».

Гениальное творение Шумана во много крат увеличивает значительность и силу строф Гейне. Психологическая тема романса — упорно и мощно сдерживаемое трагическое чувство. Выразительность музыки Шумана — в широком, как бы не знающем пределов мелодическом развитии при сохранении (в партии фортепиано) единообразного, размеренного ритма и такой же формы изложения («плотина», не дающая прорваться стихии отчаяния и гнева). Эта сдерживающая роль аккомпанемента ощущается тем более сильно, что в нем самом заложена двойственность: уравновешенной форме изло-

жения противостоит динамизм острых гармоний, образующих непрерывную и потому все более «накаляющуюся» цепь диссонансов:



• Шуман конструирует в этом романсе три раздела, подчиняя форму драматургическому развитию текста. Первый раздел (12 тактов) — изложение основного лирического образа. Второй, временно ослабляя эмоциональную напряженность, усиливает картинность, имеющую здесь метафорический смысл: мягкие, но и волнующе-печальные, немного таинственные смены аккордов связаны со словами о «ночи души» («луч не проникает в ночь твоей души») *. Третий раздел (поворот к нему образуют слова «я это знал») — динамическая реприза. Освеженная благодаря контрастному колориту предшествующего среднего раздела, эта часть, кроме того, усилена еще более широким мелодическим развитием. Выразительнейшие кульминационные такты совпадают с трагической вершиной стихотворения: «я видел змею, пожирающую твое сердце». Боль, гнев, проклятье коварству жизни выразил в этой строке поэт; высшую силу мучительной страсти вложил в эти такты и композитор.

* Мягкость аккордовых последовательностей в натуральном миноре (a-moll) сменяется далее оттенком таинственности благодаря сопоставлению тональностей a-moll и h-moll.

Романс «Я не сержусь» — одно из счастливейших творческих открытий Шумана. В этом произведении откристаллизовался определенный род романтической лирики девятнадцатого века — лирики «сдержанной страсти» (точно так же, как, например, мендельсоновский «Сон в летнюю ночь» стал родоначальником определенного рода романтической фантастики). И сам Шуман, и другие композиторы девятнадцатого века не раз оказывались под влиянием этого первоисточника. Исполнение романса «Я не сержусь» принадлежало к числу высших достижений артистического искусства Шрёдер-Деврент и Шаляпина*.

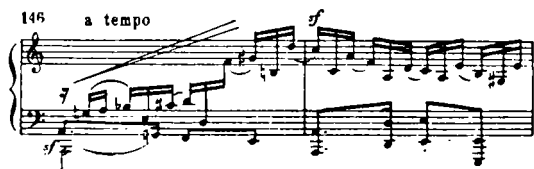
№ 8. «Und wüssten's die Blumen» («О, если б цветы угадали»). После напряжения воли — свободный, несдерживаемый поток горестного чувства. Стихотворение, как часто бывает у Гейне, построено по принципу нарастания со сложной психологической кульминацией в самом конце. Раненое сердце жаждет сочувствия. И цветы, и соловьи, и звезды — все они могли бы утешить, но откуда им знать о горе? Знает лишь она — «сама растерзавшая мое сердце».

В трех куплетах («цветы», «соловьи», «звезды») неизменно повторяется главная музыкальная мысль — мелодия откровенной жалобы, мольбы. Именно в мелодии — непосредственном голосе души — сосредоточено основное музыкальное содержание песни. Аккомпанемент почти дублирует вокальную строчку, усиливая ее трепетность и дополняя легкими контурами гармоний.

В четвертом куплете («она») — драматически усиленный вариант той же мелодии, рельефно выделяющий заключительные слова о «разорванном сердце».

* В. Стасов, вспоминая о том, как Шаляпин пел в домашней обстановке «Я не сержусь» и «Вы злые, злые песни», пишет: «Я подобного у него не слыхивал.. Мы были просто поражены этою неожиданною силою, страстью и огнем. Многие расплакались, разревелись»³³.

А затем, как эмоциональный отзвук сказанного, — короткая, но насыщенная бурным волнением фортепианная постлюдия. В этих последних тактах только нижний голос намекает на тему отзвучавшей песни, верхний же (вместе со своими скрытыми голосами) неожиданно напоминает тему первой пьесы из «Крейслерианы»:



№ 9. «Das ist ein Flöten und Geigen» («Напевом скрипка чарует»). Сцена свадьбы. Любимая обвенчана с другим. У Гейне описание праздничной музыки заканчивается проникновенными словами об «ангелах», которые тихо вздыхают и плачут о погибшей любви. Шуман растворяет этот лирический мотив во всей песне. Музыка в характере вальса полна оживления, но и охвачена щемящей тоской. Почти все музыкальное содержание этого номера сосредоточено в партии фортепиано. Вальс, как и в песне «Музыкант», изложен условно: левая рука отчеканивает формулу танца, в то время как в правой течет непрерывная струя мелодической фигурации; она создает тревожное, смятенное чувство, в котором то и дело мелькают оттенки игривой ласковости. Чисто романтическая, гофмановская смесь банально бытового и призрачного, тревожно фантастического чувствуется в этом печальном танце.

№ 10. «Hör' ich das Liedchen Klingen» («Слышу ли песни звуки»). Начиная с десятой песни, скитания «раненого сердца» входят в новую фазу. Судьба любви бесповоротно решена, и жар романтического чувства покрывается пеплом. Теперь в душу прони-

кают лишь отголоски былого, порою мучительные, порою просветленные, умиротворяющие. Душа стремится в лесную даль, к «старым сказкам», она утешает себя горькой шуткой...

В стихотворении «Hör' ich das Liedchen Klingen» страдание вспыхивает вместе со звуками песни, «что певала любимая». Композитор воссоздает эту песню. Она трогательно проста и непосредственна, как напев «для себя» в минуту задумчивости*. Проста и вместе с тем психологически богата: это и «идеальный» портрет любимой (идеальный по чистоте рисунка, по акварельной мягкости красок), и выражение жгучей тоски по ней. Великое искусство сказалось в этом полнейшем слиянии простоты и сложности. Скромный элегический напев волнует насыщенностью и весомостью отдельных интонаций, прозрачный аккомпанемент — жизнью «скрытых голосов», завуалированной остротой гармоний. Приглушенная до поры до времени динамика прорывается в фортепианной постлюдии: это (как и в восьмой песне) реакция на пережитое — вспышка волнения и грустное резюме.

№ 11. «Ein Jüngling liebt ein Mädchen» («Ее он страстно любит»). Слепая игра случая, шутя разрешающая судьбы,— все это «старая, но вечно новая история». Скептическая насмешливость этого стихотворения — еще один аспект все той же личной драмы. В этом намеренном отступлении поэт избирает тон философской иронии, пересказывая слож-

* Бросается в глаза почти полное совпадение этой мелодии с началом «Соловья» Алябьева. Созданная за пятнадцать лет до шумановской песни (в 1825 или в 1826 году), мелодия Алябьева получила вскоре мировую известность. Ее пели, в частности, Г. Зонтаг, П. Виардо-Гарсиа, Аделина Патти. «Соловей» исполнялся как вставной номер в опере «Севильский цирюльник»; Лист написал на него фортепианную транскрипцию. По предположению Б. Штейнпресса, Шуман мог слышать «Соловья» в исполнении Генриетты Зонтаг, которая включила произведение Алябьева в свой репертуар в 1830 году³⁴.

ную интригу в шутливо сжатой, почти анекдотической форме:

Девушку юноша любит,
А ей полюбился другой,
Другой полюбил другую —
И та ему стала женой³⁵.

Тот же замысел и у композитора: шутливая песенка с горьким подтекстом. Игривая, в народном духе музыка напоминает некоторые мелодии Шуберта. Шуман заостряет ее характер задорными ритмическими акцентами в партии фортепиано. Мгновенное омрачение колорита (резкое отклонение в весьма далекую тональность *Ges-dur*) связано со словами о «разбитом сердце» — судьбе того, с кем приключится эта «старая история». А быстрое возвращение в исходную тональность (*Es-dur*) воспринимается как превращение грустного мотива в шутку — тонкий штрих, говорящий об удивительной чуткости композитора к деталям текста и к его духу.

№ 12. «Am leuchtenden Sommermorgen» («Я утром в саду встречаю»). Цветы отзывались на бурю тоски и страсти поэта; теперь они шепчут ему слова умиротворения: «Не сердись на нашу сестру, печальный, бледный человек». В словах цветов, в контрасте солнечного утра и «бледного человека» — глубокий смысл: не суй на красоту, посмотри, как сияет утро жизни, что же ты так печален? Не о том ли сказал позднее Блок: «Сотри случайные черты, и ты увидишь — мир прекрасен». Шуман написал на это стихотворение музыку поразительную не только по своему поэтическому обаянию, но и по многосторонности содержания. В ней и пейзаж, с красками, с «атмосферой», со свежестью утреннего настроения, в ней и парение мысли, приподнявшейся над горестной «злостью дня», растворяющей ее в высшем ощущении красоты. Рисунок мелодии строг и чист, как профиль прекрасного лица на античной камее. Аккомпанемент воздушно струится. Мягко и волшебным ме-

няются тональные краски, выражая романтическое ощущение беспредельного богатства жизни...

№ 13. «Ich hab' im Traum geweinet» («Во сне я горько плакал»). В гейневской «Книге песен» много волнующих снов. В них душа поэта, не защищенная броней трезвого сознания, мечется, прикасаясь к самому радостному и к самому страшному. Вот она, «что была так светла», но «другой, другой ее жених»; вот девушка, «тиха, как ангел, и стройна», склонилась над журчащей водой, но она полощет саван... а вот любимая в жарких объятиях поэта, но в этот миг «из черной пропасти возник рой черных духов». В стихотворении «Сон и жизнь» поэт грезит у чашечки цветка, в котором вспыхнул волшебный огонек; но забрезжил свет, как «злой укор», и вместо «искорки в чаше цветка» он видит «холодную слизь червяка». Общий мотив гейневских «снов» — фатальная недостижимость счастья. С глубоким и реальнейшим трагизмом выражен этот мотив в стихотворении «Во сне я горько плакал». В нем три видения: «ты в могиле», «ты позабыла меня», «ты снова со мной». Острота замысла поэта в том, что и третье, счастливое видение, подобно двум предшествующим, вызывает горькие слезы. Ведь это сон!..

Шуман написал на эти стихи монолог огромной трагической силы. Рассказ о первом и втором снах («ты умерла», «ты позабыла») дан в виде отдельных речитативных фраз, звучащих без сопровождения и только едва поддерживаемых краткими сумрачными репликами фортепиано. В выборе именно такой — сухо вато сдержанной формы изложения глубокий психологический смысл. Гнетущая тишина ночи, потрясенность души, немая речь наедине с самим собой, туго стянутый узел личного горя — все это с удивительной правдивостью схвачено в музыке Шумана. Многозначительно почти буквальное воспроизведение мелодии из второй песни цикла: не потому ли, что в обоих случаях говорится о «слезах»?

147a Nicht schnell

Musical score for 147a, 'Nicht schnell'. The score is in G major, 2/4 time, and begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is written on a single staff. The lyrics are: 'Aus mei - nen Thrä - nen spries - sen / Це - тов ве - мок ду - ши - стый'.

147b Leise

Musical score for 147b, 'Leise'. The score is in G major, 2/4 time, and begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is written on a single staff. The lyrics are: 'Ich hab' im Traum ge - wei - net, / Во сне я горь - ко пла - кал,'.

Но резко меняется тональная окраска: ведь тогда, в счастливые майские дни из слез «вырастали цветы», а теперь льются безутешные слезы одиночества.

Третий «сон», как и у Гейне,— эмоциональная вершина песни. Усиливается общая насыщенность музыки (вокальная и фортепианная партия звучат одновременно). За моментом просветления («ты снова со мной») — резкая вспышка душевной боли. Композитор передает ее последовательностью резко диссонирующих гармоний; в мелодии еще одно «усилие» («meine Tränen fluth»):

148 a tempo

Musical score for 148, 'a tempo'. The score is in G major, 2/4 time, and begins with an *a tempo* marking. It consists of two systems. The first system shows the vocal line and the piano accompaniment. The lyrics are: 'Ich wach - te auf, und noch im - mer / Проснул - ся я, вво - врь - ды - я, —'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'strömt mei - ne Trä - nen - fluth. / Жгу - чь - я обь - яг тос - кой'. The piano accompaniment features a steady bass line and chords that provide harmonic support to the vocal melody.

Но это лишь вспышка. И опять тишина ночи, безнадёжность:



№ 14. «Allnächtlich im Traume» («Мне снится ночами образ твой»). Еще один сон: любимая роняет слезы; она произносит тихое слово и дарит букет из ветвей кипариса; «я просыпаюсь, и нет цветов, и слово мной забыто...»

Музыка этой песни — по контрасту с предшествующей — выдержана в тоне светлой печали. Ласково-игривый, чуть капризный ритм дает почувствовать легкость и зыбкость сновидения. В конце песни чисто шумановская тонкая подробность — ускользающий мелодический оборот, как бы передающий исчезновение из памяти заветного слова:

150

und der Strauss ist fort, und's
и вет - ка уж нет, и

Wort hab' ich ver - ges - sen.
сло - во мной за - бы - то.

№ 15. «Aus alten Märchen winkt es» («Забытые старые сказки»). Сказочные видения: мелодии птиц и журчащих ручьев, хороводы огоньков, звонкие струи водопада... Ах, если бы очутиться там, забыть муки!

Увы! Все страны эти,
Что снятся мне порой,
Растают на рассвете,
Как пены снег пустой³⁶.

Это самая оживленная и радостная из песен цикла, которую можно назвать «лесным скерцо».

Композитор строит ее на характерных интонациях и гармониях «охотничьей музыки», традиционно связанной с немецкой лесной романтикой. Моменты прозрачного скерцозно острого изложения, резкие смены тональных красок вносят в музыку сказочный колорит. В последнем куплете речитатив на фоне мягких, таинственно блуждающих аккордов передает исчезновение или «таяние» ночных видений.

№16. «Die alten, bösen Lieder» («Вы злые, злые песни»). Шутка вместе с иронией и горечью — таков чисто гейневский заключительный аккорд «Интермеццо». Схороним старые злые песни и дурные сны в большом гробу; пусть будет тот гроб больше гейдельбергской бочки, а похоронные носилки крепче и длиннее, чем мост в Майнце. И пусть двенадцать великанов опустят его на дно морское — по гробу должна быть и могила...

А знаете, на что мне
Огромный гроб такой?
Любовь я уложил бы
И горе на покой³⁷.

Музыка написана в характере сумрачного марша; ее суровость, подчеркнутая грубоватость ассоциируются с картиной стихотворения (великаны, несущие огромный гроб) и вместе с тем выражают его философскую настройку — грустный скепсис, намеренно упрощающий сложное: ведь все это сложное и тонкое никому не нужно, его унесут в нелепой грубой «бочке», только и всего!..

Но к концу песни все более дает о себе знать лирический подтекст. Последние строки стихотворения с их мимолетным упоминанием о старой «любви и боли» превращаются у Шумана в маленькое, но глубокое адажио, где неожиданно возникает вариант нежной мелодической фразы из первой «майской» песни цикла:

151a

da ist in mei - nem Her - zen
во мне тог - да , про - сну - лась

151b

Adagio

Ich senkt' auch mei - ne Lie - be
На - век в нем схо - ро - мил я

Но и на этом композитор не останавливается: он дополняет финал большим фортепнанным послесловием, в котором развивает светлый элегический образ из двенадцатой песни — «Am leuchtenden Sommermorgen». Таков шумановский эпилог цикла, существенно отличающийся от гейневского. Иное «последнее слово» противопоставлено резко скептической ноте финального стихотворения «Интермеццо». Гейне закончил цикл как бы устами Флорестана, Шуман расстается с нами в образе Евсебиа. Вспомним, что эта резко скептическая нота вызывала решительное недовольство современников Гейне. Поэту ставился в вину «разрушительный дух», «истребляющий все цветы жизни, не допускающий, чтобы над жизнью нашей высилась пальма мира»³⁸. Шуман отчасти «исправляет» концепцию Гейне, сближаясь с теми, кому в искусстве казалась необходимой нота эстетического «примирения». Но в свое «последнее слово» Шуман вкладывает и высокую этическую идею: чувство, возвысившееся над злобой дня, бессмертно и вечно, как бессмертна и неисчерпаема сама жизнь, — так можно истолковать смысл инструментального послесловия к «Любви поэта». Оно принадлежит к самым поэтичным страницам «евсебиевской» лирики Шумана.

Цельность всего цикла обусловлена разными причинами. Самая внешняя из них — тональное обрам-

ление, впрочем весьма условное: цикл начинается в *fis-moll* с господствующим положением доминанты этой тональности, то есть аккорда на *cis*; последняя песня — в *cis-moll*, а фортепианный эпилог в одноименном мажоре *Des-dur*. Таким образом, в начале и в конце опорное значение приобретает мажорное трезвучие на *cis* (*des*).

Известную роль играют отмеченные выше тематические переключки между песнями, в особенности большое варьированное повторение темы из двенадцатой песни в конце. Главное же, что объединяет между собой отдельные номера цикла, — это логика сопоставлений и переходов, функциональная взаимосвязь песен. Первые три песни группируются по их общему нежному колориту. Группа в целом — отличное начало повествования, сразу же создающее поэтическую атмосферу произведения и при том еще очень скупую «расходующую» лирическую экспрессию, столь нужную в дальнейшем. Группа имеет свою внутреннюю градацию эмоциональных оттенков и свою вершину: робкая взволнованность, первый миг лирической сосредоточенности и вспышка бурного, непосредственного веселья. Этот первый радостный подъем хорошо подготавливает четвертую песню: образуется контраст беспечной игривости и самоуглубления, душа впервые прислушивается к голосам мучительных сомнений. И опять возникает контрастная подготовка: сосредоточенность четвертой песни уступает место непосредственности, порывистости пятой («В цветах белоснежных лилий»). Шестая песня («Над Рейна светлым простором») — переход от непосредственной лиричности к высокому созерцанию (контраст субъективного и объективного). Седьмая песня («Я не сержусь») в некотором смысле родственна предшествующей: при усиливающейся внутренней экспрессии продолжает действовать строго организующая воля (и в шестой и в седьмой песнях — упорное единообразие движения).

Восьмая песня вполне аналогична пятой; они образуют симметричную группу (пятая и восьмая обрамляют шестую и седьмую). Девятая песня — промежуточная между двумя крупными частями цикла: повествование выходит из рамок лирики, вторгается новый факт (обручение любимой с другим), определяющий иную фазу в развитии сюжета. Эта песня по своей относительно простой жанровости контрастирует с соседними, создает некий водораздел и в чисто музыкальном отношении. С десятой песни начинается ряд «откликов» на происшедшее. Сначала лирика интимного грустного воспоминания (контраст к танцевальной жанровости девятой песни). Затем, в одиннадцатой, скептическая шутка (новый контраст), в двенадцатой — от шутки к возвышенной лирической красоте, в тринадцатой («Во сне я горько плакал») — от света к мраку, от плавного течения музыки с красивой игрой красок к скупому речитативу, к самой мрачной «ночной» тональности *es-moll*. Тринадцатая песня — вершина группы, которая началась мягко печальной десятой песней. С резко освежающей контрастностью звучит четырнадцатая песня («Мне снится ночами») — прозрачная и игривая, в «дневной» тональности *H-dur*; снова использован жанровый контраст: от речитатива — к простой напевности. В пятнадцатой песне («Забутые старые сказки») драматургический замысел уже связан главным образом с подготовкой финала. В этой песне — наиболее далекий уход от сферы личной драмы, последняя иллюзорная попытка вырваться «на волю». Шестнадцатая, финальная песня сразу же приковывает внимание своей характерностью, выпуклой картинностью и вместе с тем жесткой проничностью, сквозь которую просвечивает глубочайшая печаль. Это безжалостный «роковой» ответ на вспышку романтической надежды в только что отзвучавшем «лесном скерцо». И затем еще один примиряющий «ответ» — элегическое послесловие.

Психологически чуткие смены образов и состояний, приливы и отливы чувства, постоянная забота композитора об освеженном восприятии каждого звена цикла позволяют воспринимать его не как простое чередование, но как целостную композицию, романтическую повесть или поэму о любви.

Цикл «Любовь и жизнь женщины» («Frauenliebe und Leben» op. 42, 1840), на стихи А. Шамиссо, в сюжетном отношении очень прост. Рисуются события общечеловеческой повседневности: девическая влюбленность, радость замужества, радость первого материнства, наконец, обыденная драма смерти. Пафос цикла — романтика будней. В простых картинах «из жизни» приоткрывается душевное богатство, сложность и тонкость психологических состояний.

№ 1. «Seit ich ihn gesehen» («Взор его при встрече»), — во многом подобен началу «Dichterliebe»: весна любви, тихое торжество, тайное благоговение перед новой, наполняющей душу радостью. В музыке, передающей робость и нежность первого чувства, царит особенная весенняя свежесть. Полное изложение мелодии дано лишь в партии фортепиано. В пении тот же мелодический рисунок проходит более свободно: голос будто вступает не сразу, «подпевает», закругляя фразы с речевой непринужденностью.

Эта свободная, «говорящая» фразировка — тонкий прием, передающий лирическую интимность речи «наедине с сердцем». Музыкальная тема первой песни — выражение безмятежной радости любви — приобретает в дальнейшем лейтмотивное значение.

За первым робким признанием следует восторженный лирический гимн «прекраснейшему на свете» (№ 2. «Er, der Herrlichste von Allen»). Полнота и сила свободно высказываемого чувства выражены в мелодии широкого дыхания. Простая, диато-



Адальберт фон Шамиссо, поэт, ботаник, путешественник

Литография по портрету Э. Т. А. Гофмана

ническая по своему складу, она исполнена неиссякаемой энергии; эта энергия — в быстро охватываемом широком диапазоне, в размашистых мелодических ходах, в настойчивых ямбических ритмах. Она усилена пружинящими гармониями и «узлами напряжения» в побочных голосах фортепианной партии. Эти замечательные по своей здоровой терпкости диссонирующие звучания приобретают особенно большое значение в разработочных разделах песни (второй из них — такты 38—56 — примечателен и по своему масштабу и по «симфоничности» развития). Здесь перед нами то царство «активной диатоники», которую впоследствии так богато развил Вагнер в «Мейстерзингерах».

В тактах 24—25 (в первом разработочном разделе песни) появляется характерный хроматический мо-

тив, играющий заметную роль в дальнейшем развитии цикла:



Его значение — в отличие от безмятежно светлого лейтмотива из первой песни — многообразно: он выражает и тень печали, и тревогу, и скрытое любовное волнение.

№ 3. «Ich kann's nicht fassen, nicht glauben» («Не знаю, верить ли счастью»), — радость стать избранницей любимого. Радость, но и трепетное волнение, робость («верить ли?»). Лирическая напевность соединяется с ритмом живой речи. В мелодии интонация вопроса, мольбы, смятения (большую роль приобретает «хроматический» лейтмотив в его наиболее тревожном, неустойчивом варианте). Богатое развитие психологической темы дано в среднем разделе песни. Слова любимого «я твой навсегда» — будто сон; «о, если бы умереть в этом сне...». В музыке — «блуждание» встревоженного сердца: и блаженство, и страх перед неизвестным, и тоска. Эмоциональная вершина песни — ее заключительный раздел: в постепенно обостряющихся интонациях главной темы — искреннейшее выражение чувства. Тонкая психологическая нюансировка достигается тем, что ведущая мелодическая линия уводится в партию фортепиано, солист лишь «подпевает», давая почувствовать сдержанность большого, но затаенного чувства.

№ 4. «Du Ring an meinem Finger» («Колечко золотое»), — новый прилив радости. Если во второй песне царил торжественная приподнятость гимна, то здесь — радость непринужденно веселая, играющая. Музыка ласково струится и «нежится». В мелодии и в гармонии рядом с ярким дневным светом —

мягко набегающие полутени: новый вариант «хроматического» лейтмотива, выражающий здесь скорее томность, нежели тревогу:



Пульс всей этой песни, ее эмоциональный облик во многом определяются характером аккомпанемента. Здесь Шуман великолепно использовал тип «прочного», непрерывного движения органных фигурированных хоралов, что в соединении с новым мелодическим материалом создает особое ощущение лирической полноты.

№ 5. «Helft mir, ihr Schwestern» («Милые сестры»), — о близком счастливом часе свадьбы. По основному настроению и образу — непосредственное продолжение предыдущего номера: радость становится еще более светлой. В основе мелодии — тема из первой песни. В ее новом варианте преобладает легкость, воздушность: мелодия и аккомпанемент «парят» по звукам тонического мажорного трезвучия. Развитие не рождает существенных контрастов. Лишь единственный раз в последнем проведении темы набегают легкое облачко: это слова о расставании с милыми сестрами, отмеченные мимолетным отклонением в «темную» бемольную тональность (из B-dur в Ges-dur).

Пятая и шестая песни сопоставлены как контраст безмятежной любви и тревожной сосредоточенности.

№ 6. «Süßer Freund, du blickest» («Милый друг, смущен ты»), — тревога ожидаемого материнства: «пусть дрожат на моих ресницах влажные жемчужины... о, как мне страшно и как радостно». Характер сосредоточенного раздумья передан свободным монологическим речитативом. Метко найдена свое-

образная «странная» интонация, лежащая в основе песни:

154 *Langsam, mit innigem Ausdruck*

p

Süß - ser Freund, du blic -
 Mi - лый друг, сму - щен

- kest mich ver - wun - dert an,
 ты тем, что пла - чу я,

В этом необычном начальном обороте вокальной партии (сразу же затрагивающем «чужой» и резко неустойчивый звук — квинту альтерированного доминантаккорда) и в повисающей вопросительной интонации третьего такта обрисовывается главный психологический мотив песни: чувство растерянности перед новым, неизведанным, таинственно и сладко волнующим. А в среднем разделе — развитие этого мотива: «странная интонация» соединена с движением «бьющегося сердца».

№ 7. «An meinem Herzen» («Нежно прильни ты к сердцу»), — радость материнства, новая фаза ликующе счастливого настроения. Лирическая мечтательность уступает место более простодушной, наивной и по-детски действенной радости. Музыка напоминает веселую хороводную игру. Это наивысшее выражение беспечности и окрыленности сердца дано как резчайший драматургический контраст к последней, восьмой песне цикла.

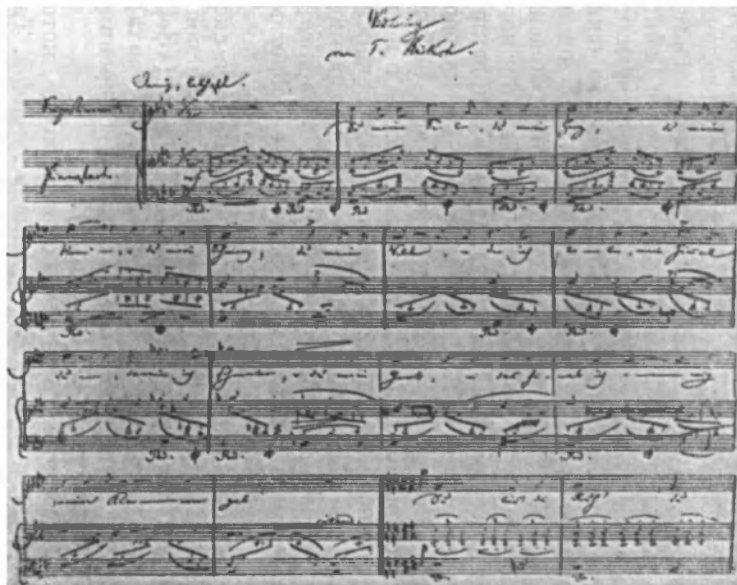
И вот — драматический финал «Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan» («Ты в первый раз наносишь мне удар»). Монолог, исполненный горькой и терпкой печали, без слез и без лишних слов. Сдержанность, сила, весомость каждого звука роднят его с речитативной песней «Во сне я горько плакал» («Любовь поэта»). По-глюковски проста и значительна первая фраза — констатация свершившегося:

155 Adagio

Nun hast du mir den er-
 Ты в пер- вый раз на- во-
 - sten Schmerz ge- than, der a- ber traf.
 - смшь мне у- дар, но стра- шен ов.

Ее развитие поражает смелым и сжатым выражением сложного психологического образа. Интонации «хроматического» лейтмотива, соединенные с «ищущими», будто блуждающими во тьме гармониями, полностью сливаются со словами о пустоте и безжизненности одиночества. Душа жаждет уединения, чтобы погрузиться в счастливое прошлое. Этому воспоминанию посвящено инструментальное послесловие, где звучит музыка идиллически светлой первой песни цикла. Значение этой репризы не только музыкально-архитектурное (единая «рамка»), но, как и в «Dichterliebe», — идейное. Композитор акцентирует позитивное: красоту, романтическую надежду, которые «сильнее смерти».

Песни любви составляют значительную и популярнейшую часть цикла «Мирты» («Myrthen» op. 25). «Widmung» («Посвящение»), которым открывается этот цикл, можно поставить рядом с песней «Он прекрасней всех на свете» из op. 42. Стихотворение Рюккерта — восторженный дифирамб любимой. В музыке широкого мелодического движения — тот же светлый пафос, та же душевная устремленность. Не только в теме, но и во всей композиции заметен большой размах. За первым разделом следует новый контрастный раздел типа среднего эпизода. Переход в более светлую тональность (из A-dur в E-dur) и более плавный мелодический рисунок связаны со словами: «Ты



Р. Шуман — Романс «Посвящение»
Автограф. Фотокопия из ГЦММК

мой покой, ты — мир желанный». Но уже в восьмом такте музыка эпизода вливается в главную тему песни и создает таким образом вторую волну развития этой темы. Третью волну образует реприза.

Еще один любовный дифирамб — «*Du bist wie eine Blume*» («Как ландыш, ты прекрасна», стихи Гейне, № 24), написанный в характере проникновенного немецкого адажио, выдающийся по мелодической красоте. К этому же характеру приближается знаменитый «*Die Lotosblume*» («Лотос», стихи Гейне, № 7). В песне «Лотос» — две фазы, соответствующие структуре стихотворения: томление любовного ожидания и мольба пробудившегося сердца. При единстве образа в песне отчетливо сопоставлены краски солнечного дня и лунной ночи (переход от *F-dur*'ного к *A-dur*'ному среднему разделу). В «*Der Nußbaum*» («Орешник» на стихи Ю. Мозена, № 3) — мотив, родственный «Лотосу»: там сердце, жаждущее любви, пробуждает лунный свет, здесь сладкие грезы о нем навевают шепот ветра в листьях орешины. Особенность и поэтическое обаяние этой песни — в ее прозрачной воздушной ткани, обладающей, однако, благодаря гармониям и выразительным мелодическим оборотам, большей лирической насыщенностью. Это сочетание свойств, впрочем, не единственное у Шумана, а скорее видовое: «Орешник» близок первой, «майской» песне из «Любви поэта», а также «*Herzleid*» («Сердечная мука» ор. 107 № 1 на стихи Т. Ульриха), «*Die Blume der Ergebung*» («Цветок смирения» ор. 83 № 2 на стихи Ф. Рюккерта).

В родстве с этой группой находятся песни, которые можно назвать «тихой», «уютной» лирикой. Таковы из ор. 35 на стихи Ю. Кернера «*Stille Liebe*» («Тихая любовь», № 8), «*Frage*» («Вопрос», № 9), а также песня «*Liebste, was kann denn uns scheiden*» («Что нас разлучит, родная» ор. 37 № 6) на стихи Рюккерта. Здесь много изящества, тонкости, но почерк большого художника не в состоянии скрыть



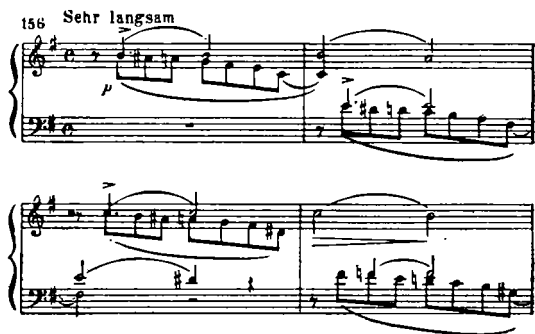
Титульный лист первого издания вокального сборника «Мирты», ор. 25, с дарственной надписью автора Дом-музей Шумана

присущую этого рода песням пассивную чувствительность и вялое прекраснотушье. Нельзя не согласиться с К. Вёрнером, который пишет о таких песнях: «Если мы не ощущаем сердечной полноты, выразительность остается бледной; мелодия имеет тогда некий мещански успокоенный тон, в любовное восхищение проникает некая убоготворенность или сентиментальность, которые напоминают иногда те места из писем, где Роберт рассказывает своей Кларе о семейном счастье в тихом уголке»³⁹.

Совсем иной масштаб, иная сила чувства и мысли — в произведениях, выражающих неудовлетворенность, тоску, страдание. Отмечу песню «Flügel!» («Крылья!») ор. 37 № 8 на стихи Ф. Рюккерта), хорошо передающую дух активной романтики Шумана. «Крылья! Крылья! Чтоб лететь через горы и доли. Крылья, чтобы мое сердце баюкал утренний луч! Крылья, чтобы подниматься над морем вместе с зарей! Крылья, возносящие над жизнью, над могилой и смертью! Крылья, какими обладает юность...» Романтически порывистая музыка Шумана (хотя и не принадлежит в данном случае к лучшим его созданиям) полностью сливается с этим характерным стихотворением Рюккерта. Мотив безудержного стремления вдаль воплощен и в песне «Sehnsucht» («Тоска» ор. 51 № 1 на стихи Э. Гейбеля), в музыке которой чувствуется еще более стихийная порывистость.

Романс «Stille Tränen» («Тихие слезы» ор. 35 № 10 на стихи Ю. Кернера) по общему характеру музыки напоминает «Я не сержусь» из «Любви поэта». Композитор развивает здесь близкий эмоциональный образ сдержанной скорби. К ярчайшим воплощениям скорбного чувства относится лирический монолог «Aus den hebräischen Gesängen» («Из еврейских мелодий» ор. 25 № 15 на стихи Байрона). Романтическая сила и красота этой музыки может соперничать разве лишь с гениальными стихами Бай-

рона и с их вдохновенным лермонтовским вариантом «Душа моя мрачна, скорей, певец, скорей!». Музыкально-тематической завязкой этого романса служат первые же такты фортепианной партии:



Возникающее здесь полифоническое движение с шемящими задержаниями становится далее главным тематическим элементом романса — выражением предельной напряженности и вместе с тем суровой сдержанности скорбного чувства. На фоне этого движения разворачивается вокальный монолог, полный возвышенной лирики и патетики. Каждая строфа содержит иную фазу развития основного образа. Первая — «Mein Herz ist schwer» — трагическое отчаяние. Вторая — «Kann noch mein Herz» — проблеск надежды. Третья — «Nur tief sei, wild» — мысль о неумолимой мрачной предначертанности судьбы, четвертая — «Denn sieh', vom Kummer ward's» — страдание, переполняющее сердце. Музыкальный язык романса представляет собой типичный для Шумана сплав возвышенно трагического стиля классиков (многое — от Глюка) и острой эмоциональной выразительности нового романтического искусства.

Этот стилистический сплав составляет Примеча-

тельную особенность песен-поэм на стихи из «Вильгельма Мейстера» Гете (ор. 98а) — одного из самых зрелых и совершенных образцов вокальной лирики Шумана. У композитора был могущественный соперник: как известно, семь стихотворений из этого цикла Гете положены на музыку Шубертом. Невозможно отдать предпочтение одному из двух творческих решений данной задачи, как невозможно и непужно задаваться вопросом: что лучше — Реквием Моцарта или Реквием Берлиоза? Но в том и в другом случае заметны историко-стилистические различия. Шуман воплощает гетевские стихи психологически более подвижно, переменчиво, с более широким диапазоном образов. Это легко заметить, например, при сравнении песен Шуберта и Шумана на стихи «*Wer nie sein Brot mit Tränen ass*»*. Во второй из них музыкальное содержание куплетов дифференцировано гораздо резче; причем, в отличие от песни Шуберта, эмоционально и картинно подчеркнуты слова о грозных превратностях судьбы и затем, в репризе, усилен первоначальный образ страдания. Шубертовская музыка к «*Миньоне*» («Знаешь ли край») — обаятельная, душевная песня; Шуман создает на этот текст более свободно построенный ариозный монолог, выражающий и мечту, и страдание, глубокое внутреннее беспокойство. Но самая, пожалуй, замечательная черта гетевских песен Шумана — соединение в них тонкой психологической отзывчивости к слову и чисто музыкальной слитности, единства. Отметим особенно выдающиеся в этом отношении песни: «*Nur wer die Sehnsucht kennt*» («Тот лишь, кто сам страдал», № 3), «*Wer nie sein Brot mit Tränen ass*» («Кто тайно ночью не страдал», № 4), «*Wer sich der Einsamkeit ergibt*» («Кто одиноким хо-

* В русском переводе шубертовская песня называется «Песня арфиста», шумановская — «Кто тайно ночью не страдал».

чет быть», № 6), «An die Türen will ich schleichen» («У дверей, как скромный нищий», № 8). Во всех этих песнях слитность достигается и интонационным единством, и остиной устойчивостью фортепианного сопровождения.

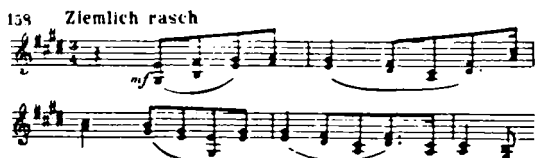
«Неизъяснимо чувство бесконечного блаженства,— писал Гейне,— когда мир явлений сливается с нашим внутренним миром и в пленительных арабесках сплетаются зеленые деревья, мысли, пение птиц, грусть, голубое небо, воспоминания и запах трав»⁴⁰. Этот романтический мир много раз привлекал к себе и Шумана. Слияние лирики и поэзии природы, а также лирики и фантастики особенно часто встречается в «Двенадцати стихотворениях» на стихи Рюккерта (ор. 37), в «Круге песен» на стихи Эйхендорфа (ор. 39), в «Шести стихотворениях» Рейника (ор. 36).

В романсах «Mondnacht» («Лунная ночь») и «Frühlingsnacht» («Весенняя ночь») из ор. 39 спокойный вибрирующий аккомпанемент создает ощущение струящегося лунного света, мерцания звезд, таинственного шелеста листвы; вместе с тем музыка передает душевное волнение, вызванное красотой ночи («и звезды, и роща, и соловей шепчут: «она твоя»; окрыленная душа хочет приподняться и полететь над землей»).

Совсем иной по настроению лирический пейзаж «Zwielicht» («Сумерки» ор. 39 № 10). Предвечерний сумрак, простирающий над землей свои «тяжелые серые крылья», низко ползущие темные тучи и проникающий в душу страх одиночества, незащитности — вот образ этого романса. Мелодия его окрашена зловещей таинственностью. Фортепианный аккомпанемент «стелется» сплошной пеленой, рисуя и мглу ненастного вечера и мрак одинокой души:



В песне «Waldesgespräch» («Встреча в лесу», № 3 из того же опуса) — типичная для поэзии и музыки немецких романтиков картинка ночной встречи заблудившегося охотника с рейнской русалкой Лорелей. Вся песня насыщена звучаниями лесных рогов. В речи очарованного охотника роговые интонации сливаются с игриво ласковым движением, напоминающим вальс:



В ответах Лорелеи валторновые аккорды сопровождают широкую певучую мелодию русалки:

159

„Gross ist der Man ner
„Зло су лю. дея ут-

Trug und List“
-ва -ла я““

Еще более детально разработана лирико-фантастическая сценка «*Dichters Genesung*» («Возрождение поэта» ор. 36 № 5 на стихи Р. Рейника). Мечта о прекрасном становится явью: в лунном свете поэт видит хоровод эльфов. Царица лесных существ призывает его забыть о тяжелых буднях жизни, отдаться романтической мечте. Композиция основана на вариационных превращениях основной музыкальной темы песни — темы мечты поэта. Вначале «реальная», она приобретает затем фантастические черты; ее дополняют новые, тонко характерные штрихи, рисующие воздушный лесной танец и нежно таинственное пение царицы эльфов.

Бытовые песни, песни-картины и «портреты»

В песнях, может быть, полнее всего проявилась чисто романтическая двойкая устремленность Шумана: в глубь жизни сердца, к высотам лирики и вместе с тем — в даль и в ширь большого мира полей, лесов и гор, разных стран, разных людей. Рядом со сложными и тонкими лирическими высказываниями создается множество простых зарисовок быта, песен-картин и песен-«портретов». Конечно, эта двойственность устремлений — только кажущаяся. Романтически пылкое ощущение жизни в такой же мере охватывает собой идущие из глубин переживания и внешние впечатления. Психологическая сложность и субъективность шумановской чистой лирики отфильтрована чувством правды, в то время как простота его бытовых зарисовок — почти всегда сложная простота большого индивидуально богатого искусства.

Многие из песен Шумана — картины его родины. И по жанрам и по мелодике они очень близки немецкой народной песне, что иногда дополнительно подчеркивается авторской ремаркой «*im Volkston*» — в

народном духе. При этом композитор редко ограничивается «натурой»: чаще всего найден какой-либо характерный штрих или интересный композиционный поворот, усиливающий образность песни.

Слушая эти песни, легко вспомнить и «Прекрасную мельничиху» Мюллера — Шуберта, и «Путешествие на Гарц» Гейне, и многочисленные немецкие *Wanderlieder*, и юношеские путевые письма самого Шумана. Здесь всюду милые сердцу картины и образы сливаются с опяняющим ощущением свободы, предчувствием неизведанных радостей, с восторженной любовью к природе.

Это ликующее чувство ярко выражено в песне «An den Sonnenschein» («К солнечному лучу» op. 36 № 4 на стихи Р. Рейника) — по-народному простой и вместе с тем торжественной, гимнически приподнятой. Песня имеет национальную характерность: диатоническая мелодия с частыми ходами по аккордовым звукам сопровождается типичной народно-немецкой гармонизацией в сплошном четырехголосном изложении. Моментами кажется, что фортепианная партия имитирует мужской хор или ансамбль медных духовых инструментов (особенно в моменты пауз у ведущего голоса).

В других «песнях родины» радостное чувство становится оживленно легким, играющим. Назову прежде всего «Der Knabe mit dem Wunderhorn» («Мальчик с чудесным рогом» op. 30 № 1) на стихи Э. Гейбеля и «Wanderung» («Странствие» op. 35 № 7) на стихи Ю. Кернера. Здесь все время блещут и играют шумановские капризные ритмы и тональные краски, полностью сливающиеся с народно-характерным интонационным строем песни.

Прибавим к названным и «Wanderlied» («Песню странника») из того же op. 35 на стихи Ю. Кернера (Вёрнер слышит в ней отзвуки немецких студенческих песен) и «Der frohe Wandersmann» («Веселый путешественник» op. 77 № 1) на стихи Эйхендорфа,

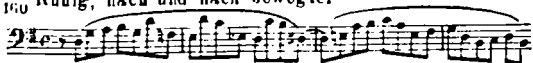
«Sonntag» («Воскресенье») и «Hinaus ins Freie!» («На простор») из «Альбома песен для юношества» оп. 79,— и мы получим представление об одном из типичных жанров творчества Шумана.

Во многих случаях основной образ песни получает картинную или сюжетную разработку. «Sonntag am Rhein» («Воскресный день на Рейне» оп. 36 № 1 на стихи Р. Рейника) начинается простой, в народном духе песней о праздничном утре на реке. Но вот «доносятся звуки органа, слышна благочестивая мелодия, из капеллы выходит процессия». Звучат мерные органные аккорды, потом снова песня о веселом Рейне.

Более сложна разработка темы путешествия в «Frühlingsfahrt» («Весеннее путешествие» оп. 45 № 2 на стихи Эйхендорфа). Это песня о светлом утре жизни и о разных судьбах двух веселых друзей. Один нашел свое счастье в молодой жене, другой, увлеченный «голосами сирен», скрылся в глубинах вод и, когда снова выплыл, был уже стар и слаб... Музыка отражает все главы этой маленькой повести: привольная светлая мелодия первых двух куплетов — образ беспечной юности; второй куплет — судьба счастливица, третий (свободная разработка темы в миноре) — удел неудачника; пятый куплет и небольшая инструментальная постлюдия — сочувственное послесловие автора.

Своеобразна музыкальная картина по Гейне «Abends am Strand» («На взморье вечером» оп. 45 № 3). У рыбацкой хижины в предвечерний час, когда уже вспыхнул дальний огонек маяка, течет мирная беседа. Говорят о беспокойной жизни моряков, об удивительных дальних странах и людях. Сумерки сгущаются, заволакивая дали, и речь умолкает... Композитор объединил весь этот сюжет удачно найденной «сквозной» музыкальной темой, которая родственна баховским бесконечно разворачивающимся фигурационным движениям:

160 *Ruhig, nach und nach bewegter*



Она очень широка по своему образному смыслу — ассоциируется и с «наплывом» сумерек и с неторопливо текущим повествованием. Мягко, иногда почти незаметно переходит она в новые эпизоды, связанные с сюжетом повествования. Но каждый из них очень рельефен: волнующееся море и дерзкая отвага моряков, картина юга — берега Ганга, ароматы южных цветов и «прекрасные тихие люди», потом север — Лапландия, коренастые фигуры у очагов, где варится рыба, хриплые крикливые голоса... Смена картин «иных стран» завершается небольшой репризой, где фортепианная партия передает тишину и успокоение ночи.

В «широком мире» Шуман всегда с любовным вниманием присматривается к людям «простой души», цельных характеров. К тем, кто сильны подлинностью чувства, порою застенчивого или стихийно мощного, бескомпромиссного, готового на риск и на подвиг.

Два чудесных женских портрета — «Volksliedchen» («Народная песенка» ор. 51 № 2 на стихи Ф. Рюккерта) и «Das verlass'ne Mägdelein» («Покинутая девушка» ор. 64 № 2 на стихи Э. Мерики). Оба немного в духе моцартовской Церлины — с робкой и нежной сердечностью; в обоих простая напевность обогащена томными «полутенями» хроматизмов. Первая песня — выражение радости и восторженной самоотверженности влюбленной души. Вторая — песня безутешной скорби: чуть свет я у очага, пылает огонь и летят искры, но вот я вижу того, кто изменил... и льется слеза за слезой... пусть же сгинет этот день! «Покинутая девушка» — один из шедевров Шумана, великолепный образец «сложной простоты». Скромность в сочетании с весомостью

выражаемого, естественность, непринужденность — в соединении с глубочайшей душевной сосредоточенностью. Это одновременно и лирика и портрет.

Еще один, совсем иной женский портрет — «Die Soldatenbraut» («Невеста солдата» ор. 64 № 1 на слова Э. Мерики). Его хочется сравнить с знаменитой песней Клерхен («Гремят барабаны») из бетховенского «Эгмонта». У Шумана очень близкий образ и почти такой же открытый пылкий порыв гражданского чувства. Свежесть этой мелодии удивительна. Вполне можно представить ее себе как массовую героико-романтическую песню наших дней, песню о простом человеке, верном своему гражданскому долгу, скромном и мужественном...

Близка к «Невесте солдата» известная «Freisinn» («Свобода духа» ор. 25 № 2 на стихи Гете). Написанная в характере народной немецкой песни-марша, она исполнена той же страсти к «воле», что и прекрасные стихи поэта.

«О чужих странах и людях» — так словами самого Шумана * можно было бы назвать целую область его песенного творчества. Здесь едва ли не самое главное — поиски цельных характеров, простых и сильных страстей. И как необходимый элемент этой цельности — народно-национальная самобытность, свой особый колорит природы и быта.

Лучшие из портретов «чужих стран» Шуман создал на стихи Бернса. Здесь композитор менее всего психологизирует. Для каждой песни найден один характерный штрих, иной раз весьма лапидарный, но зато портретно-меткий. Вместе с тем, всюду есть грани чувства и элементы сюжетного развития.

«Die Hochländer-Witwe» («Вдова горца» ор. 25 № 10) — песня об ушедшей вольной жизни в горах. Общий характер музыки — грубоватая энергия, су-

* Название первой пьесы из шумановских «Детских сцен» для фортепиано.

ровость (упорный пунктированный ритм, жестковатая фактура). Воспоминания о былом вызывают то безудержную тоску, прорывающуюся в интонациях плача («O, weh, o, weh»), то отблески светлых дней — радость и гордость. Но основная сурово динамичная форма изложения песни нигде не прерывается, и образ сохраняет абсолютную целостность.

«Hauptmanns Weib» («Жена вождя» ор. 25 № 19) — песня боевой подруги воюющего вольного горца. Марш-монолог. Короткие, энергически-властные реплики вокального голоса поддерживаются «медным хором» аккомпанемента. Выразителен «лейтмотив отваги», постоянно и настойчиво проводимый в фортепианной партии:



Этот же мотив в мелодически развитом виде завершает собой песню, сообщая ее героическому образу резкую скульптурную очерченность.

«Hochländers Abschied» («Прощание горца» ор. 25 № 13). Родственная № 10 и № 19, эта песня также основана на энергии ритмов и мужественной простоте интонаций. В крайних частях интересен изобразительный штрих, связанный с рассказом об охоте на оленей и диких коз:



Средний эпизод — маленькая горная идиллия; здесь — типично шумановская трансформация главной темы песни, волшеббно меняющая ее характер.

«Hochländisches Wiegenlied» («Колыбельная горца» op. 25 № 14), помимо своей чудесной поэтичности, интересна проникновением в народный колорит шотландской музыки. Шуман воплотил два характерных элемента (подмеченные также Мендельсоном в скерцо его «Шотландской симфонии») — синкопы в мелодии и кварто-квинтовые гармонии волыночного происхождения:



Еще более оригинальны колористические находки в другой шумановской песне на стихи Бернса «Dem rothen Röslein gleicht mein Lieb» («На розочку похожа ты» op. 27 № 2). По аналогии со свободными кварто-квинтовыми наслоениями, характерными для пентатоники (обычный лад шотландской народной музыки), композитор строит свободные терцовые созвучия, иначе говоря, употребляет относительно устойчивые, красочно самостоятельные септ- и нонаккорды. Вот два примера:



Эти гармонии, разрешающиеся «на расстоянии», замечательны своей мягко мерцающей диссонантностью. Соединенные с таким же мягким и трепетным ритмом, с ласково игривыми интонациями, они прекрасно передают основной образ песни — мечтательно восторженное настроение влюбленной души.

Из песен «чужих стран» широко известен «Контрабандист» (ор. 74), испанский романс в немецком переводе Э. Гейбеля. Менее всего он интересен как произведение национального стиля: «испанское» выражено здесь бесцветно, без каких-либо острых стилистических находок. «Контрабандист» увлекателен в ином плане — как романтическая песня «страстей и приключений». Б. Асафьев верно отметил связь этой песни с давним стремлением романтиков к «вольной и свободной жизни в «иной стране», среди первобытных нравов или среди людей, выключивших себя из круга мещанской повседневности»⁴¹. Так же как и песню на стихи Гете, ее можно было бы назвать «Свобода духа». Жизнь, полная опасностей, ощущается здесь как радость нестесненной воли. Быстрый бег коня, клики всадника: «живей, живей!» — вот прообраз музыки «Контрабандиста». Вся она разворачивается в увлекательном быстром движении. Вокальная партия основана на кратких, волевых и вместе с тем дружелюбно-веселых интонациях-возгласах (типичный для зрелого Шумана образец «характерной» мелодии). В припеве «Ну, лошадка, живо!» мелодия становится виртуозной, передавая почти ликующее настроение всадника. Аккомпанемент с элементами испанской танцевальности усиливает динамику и красочный блеск музыки.

Шумана влечет к себе все, в чем есть возвышение над серой будничностью, заурядностью, что способно пробудить дремлющие души. Это может быть и стихийно-сильное в простых людях и ситуациях, но и исключительное: волнующее необычай-

ным проявлением силы духа, самоотверженности и воли, привлекающее особенным колоритом или атмосферой, например резко выраженной суровостью, трагичностью, таинственной фантастичностью. Так, наряду с песнями реального быта возникают чисто романтические (в традиционном понимании этого слова) вокальные пьесы Шумана, щедро подсказанные немецкими поэтами.

Песня «Auf einer Burg» («В замке» ор. 39 № 7 на стихи Эйхендорфа) привлекает картинностью и философским подтекстом. Этот подтекст — дума о «забвении», о вечно нарождающейся и вечно уходящей жизни... Наверху, в заброшенном замке, уже сотни лет спит на часах будто окаменевший старый рыцарь. Пусто и тихо вокруг. Одиноко поют птицы в сводчатых окнах, и шумят осенние ветры... А внизу на Рейне — свадебный поезд. Бодро играют музыканты, а прекрасная невеста плачет... Музыка навеяна картиной остановившейся жизни, которая некогда бурлила. Это легенда — одновременно суровая и скрыто-скорбная. Мерно повествующий голос певца сопровождается движением в духе полифонического хорала. Шуман мастерски стилизует музыкальную старину, вводя, однако, в избранное стилистическое русло теплоту живого внутреннего отношения к образу.

А вот другие, романтически возвышенные «портреты». «Der Page» («Паж» ор. 30 № 2), стихи Э. Гейбеля, — воплощение юной страсти, обречшей себя на благоговейную кротость и самоотречение. Замечателен здесь строгий отбор интонаций, создающий определенность образа и всей атмосферы романса: кроткая мольба, нежность, непосредственность, но без всякой чувственности; серьезность и притом почти детская чистота и наивность чувства. «Der Einsiedler» («Отшельник» ор. 83 № 3, стихи Эйхендорфа) — пафос мудрой отрешенности, душа наедине с вечной красотой природы. И здесь — свой

строжайший отбор средств, создающих своеобразное сочетание суровости и искренности, порой задумчивости.

Баллады, сцены, «маленькие трагедии»

Вполне естественно обращение Шумана к жанру баллады, традиционному и любимейшему жанру немецкого романтического искусства. В этой сфере Шумана привлекало очень многое. Прежде всего, сюжетные мотивы баллады, ее образы, ее «тон». Здесь он находит волнующие драматические ситуации, вспышки сильной страсти, глубокий философский смысл и постоянно присутствующий лирически чуткий комментарий к изображаемым событиям. Здесь возникали особенно широкие возможности для насыщения музыки конкретной образностью и для тесного объединения музыки — поэзии — драмы. Шуман, как известно, очень тяготел к такому объединению, особенно в сороковые и пятидесятые годы, когда были созданы почти все его вокальные произведения.

Балладные тексты ставили перед композитором особую задачу: при весьма подробной сюжетной разработке музыки, при обилии образных деталей — создать сжатую и целостную композицию, остающуюся в рамках камерной вокальной пьесы. Шуман обычно уделяет этой задаче большое внимание. Единство настроения и стиля, «сквозной» тематический материал, определенный, всегда строго продуманный музыкально-драматургический план — вот те средства, с помощью которых Шуман стремится достигнуть цельности своих баллад. Примерами таких строго организованных композиций, приближающихся к принципу крупных инструментальных форм, являются баллады «Невеста льва» op. 31 и «Валтасар» op. 57.

И все же среди баллад Шумана есть ряд неудач

или полуудач. Большинство из них по силе воздействия уступает вокальной лирике композитора. Б. Асафьев связывает эти неудачи с проблемами целостности и динамики шумановских баллад. «...Шуман, — писал он, — 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»⁴².

Это замечание очень убедительно, так как вполне сходится с непосредственным впечатлением от многих вокальных произведений Шумана. Но как согласовать это верное наблюдение с несомненным фактом стройности и продуманности шумановских балладных композиций? Несогласованность возникает, конечно, вследствие неполноты анализа, обращающегося только к логической стороне музыки и не учитывающего при этом иных ее сторон.

Разнокачественность шумановских баллад, как, впрочем, и других его крупных вокальных композиций, имела, как мне кажется, одну общую важную причину. Избранный композитором сюжет не всегда получал у него внутренний душевный отклик, оставаясь нередко лишь предметом умственного интереса. Не потому ли по мере расширения идейно-тематического круга его творчества (сороковые — пятидесятые годы) все больше появлялось произведений, не наполненных горячим шумановским лиризмом? Не потому ли среди этих произведений большинство завоевало лишь уважение, но не любовь и привязанность поколений?!

Отсутствие или недостаточность внутреннего отклика на сюжет выражалась в некоторой вялости, нейтральности тематического материала. Он мог быть стильным, образно точным и многозначительным, интересным и мастерски изложенным, но при этом оставаться эмоционально «незаряженным». Это качество

фатально отражается на всех сторонах произведения. Образы, будь они и правдоподобны, остаются мало впечатляющими, композиции, сколь бы она ни быластройной, не хватает внутреннего «тока». Последнее сильнее ощущается у Шумана в тех случаях, когда развитие, влекомое только сюжетом (но не динамикой самой музыки), раздвигает композицию вширь.

Все эти слабые стороны очевидны, например, в балладе «Der Handschuh» («Перчатка» op. 87, Шиллер). Известный сюжет разработан в музыке весьма детально. Появление царских зверей, обращение придворной дамы к рыцарю Делоржу, отважный поступок рыцаря и его дерзкий ответ красавице — все это отмечено выразительными музыкальными штрихами. Однако в балладе нет ни одной по-настоящему яркой, индивидуально окрашенной музыкальной темы. Почти вся она написана в характере условно-безличных оперных речитативов. При «правильном», с точки зрения сюжета, чередовании эпизодов полностью отсутствует драматическая атмосфера и возрастающая напряженность, свойственные шиллеровской балладе. Возникает странное несоответствие динамичного сюжета и нейтрального, ровного течения музыки. Поэтому, вероятно, малодейственными оказываются и тонко выписанные композитором сюжетные детали (например, злобное рычание тигра, прыжки барсов, коварная светская любезность дамы и гордая решительность ответов Делоржа).

Такие же или близкие к этому недостатки можно обнаружить в балладах «Die rothe Hanne» («Рыжая Ханна» op. 31 № 3, Шамиссо), «Blondel's Lied» («Песня Блонделя» op. 53 № 1, Зейдль) и в других. Более горячо написана баллада «Валтасар» (op. 57, Гейне). В ее мрачно романтической главной теме есть и страсть и размах. Но и здесь широта и сюжетная развернутость идут не на пользу произведению. В «Валтасаре», по верному замечанию Асафьева, «ощущается искусственная напряженность действия,

и выручает эту вещь все же лирический пафос, а не драматическое развитие»⁴³.

Шуман сильнее всего в своих сжатых балладных песнях, где действие и чувство сплетены в один тугой узел и получают яркое эмоциональное выражение. Такие песни хотелось бы во многих случаях назвать «сценами» или «маленькими трагедиями» («Музыкант», «Солдат», «Трагедия» и другие).

Драма сильной страсти с роковым исходом — вот одна из типично балладных тем, неоднократно привлекавших к себе Шумана. Напомню одно из лучших ее воплощений — «Die feindlichen Brüder» («Братья-враги» op. 49 № 2). Стихотворение Гейне сумрачно и эпически сурово, что хорошо оттеняет драматизм сюжета. В смертельной схватке братьев-соперников должна решиться судьба любви. Кому достанется Лаура? Но «Горе, горе. Кровь ключом! Оба падают с проклятьем, пораженные мечом». Прошли сотни лет. И вот картина печального запустения, рождающая мысль о бренности всего земного. Но не все забывается: и поныне, как говорит легенда, бьются в полночный час братья-враги. Шуман, как и Гейне, подчеркнул мрачность колорита и эпическую суровость повествования. Композитор разрабатывает две музыкальные темы. Первая (h-moll) балладно тревожная, скрыто драматическая; это братья — их вражда и битва. Вторая тема (D-dur) — образ Лауры: музыка в духе старинной песни-канцоны, благородно сдержанная и возвышенная. Роковой момент гибели соперников («И бойцы упали оба») отмечен резким ладотональным сдвигом. Но это единственная сюжетная подробность музыки. Вся она — намеренно скупая, однотонная и приглушенная в своей выразительности, будто старая, чуть посеревшая от времени фреска.

Тема отвергнутой кроткой любви вызвала к жизни едва ли не самые проникновенные из шумановских баллад — «маленьких трагедий». Ей

посвящен, в частности, вдохновленный замечательным стихотворением Андерсена «Der Spielmann» («Музыкант» ор. 40 № 4). Ситуация этой драматической сцены очень близка девятой песне из «Любви поэта» и некоторым другим стихотворениям Гейне (см. его цикл «Сновидения»): отвергнутый — на свадьбе любимой с другим. В «Музыканте» она обрисована с особенным, свойственным Андерсену лаконизмом и душевностью. Гремит музыка, льется вино. Но невеста смертельно бледна: она не в силах забыть его... А он здесь же со своей скрипкой, весь седой. Пронзительно и жалобно звучат струны. О, как страшно видеть умирание того, чье сердце еще молодо и жаждет радости!.. В основе музыки — движение вальса: еще одна аналогия с девятой песней из «Любви поэта». Но танец здесь менее жанрово-натурален. В нем есть особенная встревоженность, смятенность (темп *Quasi Presto*) и вместе с тем скованность. Изложение «контурное» — короткими беглыми штрихами. Избраны намеренно тесные рамки мелодического движения и в этой ограниченности — будто тиски боли и каменной безнадежности, сжимающие сердце (возникает ассоциация с печальным, почти траурным вальсом из третьей сюиты Чайковского).

Мелодию всюду обрамляют аккорды «ужасной судьбы»:



В драматическом третьем куплете (голос скрипки, которую прижимает к себе седой музыкант) эти аккорды уже входят в ткань аккомпанемента, а в



Музыка этой части не откликается на лирику стихотворения. Создается своеобразная двуплановость, в которой, думается, скрыт определенный смысл: жизнь, «как она есть», проходит мимо, равнодушная к горю. Но во второй части говорит о себе только одна душа покинутого влюбленного. Это песня-монолог, исполненная глубочайшей тоски. При сжатости формы музыка успевает поведать о многом, так как чутко откликается на подробности поэтического текста. В начальном разделе мелодия, как бы возникшая из отзвуков лендлера первой части цикла (неотвязное воспоминание), сразу же складывается в новую проникновенно-лирическую тему «жалобы Петера». Потом возникает мысль о любимой, отраженная в ласково-светлой мажорной элегии «Es treibt mich nach der Liebsten». Далее — эпизод одиночества в горах: чувство, возвысившееся над простой жалобой, ставшее величавой скорбью (напевно-речитативные фразы, по-глюковски простые и значительные).

«Он точно встал из гроба», — шепчут девушки, глядя на шагающего по деревенской улице Петера. «Нет, милые девушки, путь его теперь — к могиле. Он потерял все!..» Финал цикла трактует эти строки Гейне почти как траурное шествие. Тема, основанная на мелодической фразе из «горного» эпизода второй части, разворачивается мерно и строго, но не теряет при этом лирической задумчивости — основного «тона» этой скромной повести.

Шумана нередко привлекает еще одна тема (в сущности, вариант предыдущей) — тема обман-

чивости счастливых ожиданий. С особенной сосредоточенностью она воплощена в лирической сцене «Muttertraum» («Сон матери» ор. 40 № 2, Андерсен). У колыбели дремлющего младенца — мать, заглянувшая мысленно в счастливые дали грядущего, а за окном — ворон, преддрекающий иное, ужасное... Композитор сумел «собрать» весь этот драматический комплекс в один музыкальный образ, обладающий удивительной емкостью содержания. Главную нагрузку несет партия фортепиано. Два ее голоса вместе с вокальной партией образуют непрерывно разворачивающуюся полифоническую ткань, которая напоминает баховские фигурированные движения (но со свойственной Шуману иной остротой и лирической свободой):

168 *Langsam*

p

Die Mut - ter be - tet her - zig und schaut ent
 Ма - лют - кумать ка - ча - ет и реж - но

- zückt auf den schlum - mernden Klei - nen
 смот - рит на ми - ло - го сы - на.

В этой музыке живет сложное чувство: здесь и напряженность душевного ожидания, и ощущение нескончаемого «хода времени», неумолимого, томительно неясного, теряющегося в темном лабиринте судьбы...

Шуман обратился к этой же теме в миниатюрном цикле «Tra g ö d i e» («Трагедия» ор. 64 № 3, Гейне). Три его части — три почти символические картины свершающейся судьбы. Первая — безудержный порыв молодости: «Беги со мной! Будь мне женой!» Музыка, близкая к маршу, но с беспокойным ритмом, исполнена бурной энергии. Вторая часть — маленькая печальная повесть о гибели чистых душ. Гейне заимствовал эти строки из народной песни, которую слышал на Рейне. Стихи обаятельно просты и сердечны: «В весеннюю ночь выпал иней; он pokrыл нежные цветы, и они увяли, погибли. Юноша любил девушку, они бежали из родного дома, не сказав ни слова ни отцу, ни матери. Они странствовали, и не было им ни счастья, ни звезды. И они умерли, погибли». Шуман сочинил для этих стихов такой же скромный и трогательный напев. Он звучит будто «для себя», то и дело возвращаясь к одним и тем же грустно-жалобным интонациям (как у Верди в «Ивушке» из предсмертной сцены Дездемоны), и ими же — почти па полуслове — заканчивается:



Третья часть (для дуэта сопрано и тенора) — песня-идиллия с глубоким философским подтекстом: жизнь вечно возрождается, но печаль ушедшего и печаль будущего также вечны. Под тенью липы, на могиле тех, кто погибли, сидят другие влюбленные. Поют птицы — и сладко и печально. Болтают парень

и девушка и вдруг умолкают, и плачут оба, сами не зная отчего...

В музыке опять простой почти народный стиль, без психологических деталей, сообщающий финалу эпическую обобщенность и значительность.

Есть у Шумана выдающиеся песни-сцены, посвященные морально-гражданским мотивам. Закон долга и голос сердца — так можно коротко определить тему драматической сценки «Der Soldat» («Солдат» op. 40 № 3, Андерсен). Суров солдатский закон. Тот, кто дороже всех на свете, должен быть убит вот этой рукой, и рука посылает ему смертоносную пулю... Но сердце не мирится и не может смириться с чудовищным фактом. Пафос долга (хотя он и выполнен) явно капитулирует перед пафосом страдания, любви, протеста против уничтожения жизни. Именно таков гуманистический акцент стихотворения Андерсена, очень близкого к знаменитому «Старому капралу» Беранже — Курочкина. Долг, вступающий в противоречие с голосом сердца, становится здесь трагедией насилия.

Шуман в этом произведении, как всегда, очень близок к стилю и духу стихотворения, воплощая одновременно его простоту и драматическую напряженность. Музыкальный образ складывается из нескольких точно отобранных элементов. Это, во-первых, мелодия солдатского марша — сумрачного, почти траурного и вместе с тем скрыто драматичного. Далее — тремоло барабана. И наконец, звучание труб. Все эти элементы, имеющие внешнее, жанрово-образительное значение, постепенно все более насыщаются внутренним смыслом, создавая атмосферу, рисуя драматическое действие и рождаемое им настроение. Барабанная дробь становится трепетом гнетущего ожидания, однотонные возгласы труб — выражением мрачной неизбежности. Многозначительно, в частности, упорное повторение одного «трубного» звука (с) в F-dur'ном эпизоде, где он как бы проти-

вопоставлен светлым фразам о солнечных лучах, которые в последний раз увидит осужденный. И как жутко звучат после этого изломанные ходы октав и «искаженные» гармонии, символизирующие уродливость, насильственность смерти:



Необычайно по смелости и драматической выразительности чисто речитативное заключение «Солдата». Впрочем, оно не имеет характера заключения: «занавес опускается» в кульминационный момент действия; возбужденное биение сердца и глубокий скорбный вздох — вот естественная реакция на происшедшее. Она и выражена в последних тактах музыки, останавливающейся на «многоточии» доминантовой гармонии.

Яркий образец гражданской лирики Шумана — баллада «Die beiden Grenadiere» («Два гренадера» ор. 49 № 1, Гейне). Это популярнейшее произведение не может быть до конца понято, если не знать смысла и духа породившего его романтического культа Наполеона. Тот, о ком восторженно писал молодой Гейне, чей портрет как драгоценную реликвию прятал у себя под подушкой стендалевский Жюльен Сорель, — не был Наполеоном реальной истории. То не был душитель революции, гений военного честолюбия и авантюризма. С необычайной

личностью и необычайной судьбой «маленького императора» в треуголке, с его старой гвардией связывалось иное. Прежде всего — романтика пламенного национального патриотизма, дух гражданских свобод и победоносной демократии. Недаром же Гейне полушутя называл себя учеником мосье Ле Грана, простого барабанщика из наполеоновской армии, объяснявшего ему при помощи ритмов «Марсельезы» и «Ça ira», что такое «liberté» и «égalité» (свобода и равенство) и для каких целей взяты были Бастилия и Тюильри. «Как могу я, ученик Ле Грана, — восклицает Гейне, — слушать, когда бранят императора? Императора! Императора! Великого императора!»⁴⁴ Возрождение имени Наполеона было дерзким вызовом Реставрации, которая «предписывала не заглядывать в ближайшее прошлое европейских обществ»⁴⁵. Так возникла насквозь полемическая часть «Путевых картин» Гейне под названием «Идеи. Книга Ле Гран» (1827), а за семь лет до нее — проникнутая наполеоновской романтикой баллада «Два гренадера».

В балладе есть три важнейших сюжетных момента, расположенных в порядке драматургического нарастания. Гренадеры, бредущие из русского плена, узнают печальную весть: «Их храброе войско разбито, и сам император в плену!» Скорбь велика, безмерна и уж лучше умереть; пусть просят «христа ради» жена и дети, — ведь «В плену император, в плену!». Но еще остается одно — мечта о чуде возрождения из пепла:

И смирно и чутко я буду
Лежать, как на страже, в гробу.
Заслышу я конское ржанье,
И пушечный гром и трубу.

То он над могилою едет!
Знамена победно шумят...
Тут выйдет к тебе, император,
Из гроба твой верный солдат!⁴⁶

Заключительная картина — замечательный, по-
пстине романтический образ, воплощающий идею
верности гражданскому долгу. Его выразительная
сила, патетичность и поныне производят огромное
впечатление. По-видимому, под прямым влиянием
этой сцены написан «Ночной смотр» австрийского
писателя Йозефа фон Цедлица, который в русском
переводе Жуковского стал сюжетной основой для
гениального романса Глинки. И гейневская творче-
ская находка, и музыка Шумана и Глинки, и вклад
Шаляпина в исполнение как «Гренадеров», так и
«Ночного смотра» — все это уже сложилось в дра-
гоценную «культуру» однажды найденного поэти-
ческого образа, во много крат обогащающую воспри-
ятие баллады Шумана.

Главный музыкальный образ баллады тесно свя-
зан с первыми ее стихотворными строками: это
марш идущих из плена усталых воинов — скорбный,
по и сурово-мужественный. Интонационно в нем есть
нечто общее с флорестановскими героическими те-
мами из «Грейслерианы» (например, в №№ 3, 8),
первой фортепианной сонаты (вступление), Фанта-
зии. Но хотя марш создан позднее, чем названные
произведения, он в некоторых отношениях является
их первоисточником. В главной теме «Гренадеров»
Шуман чутко воспроизвел дух и стиль боевых пе-
сен французской революции: их гордую граждан-
ственность, энергию, простоту и спартанскую суро-
вость*. Вот почему в апофеозе баллады марш гре-
надеров так естественно преобразуется в подлинно

* Продолжая традицию песен французской революции,
«Гренадеры» Шумана вероятнее всего оказали влияние на
русскую революционную песню девятнадцатого века. Можно
отметить, в частности, родство «Гренадеров» с народовольче-
ским гимном «Смело, друзья, не теряйте»; слова этой песни
приписываются поэту-революционеру М. Л. Михайлову, ко-
торый был одним из первых и лучших переводчиков Гейне.



Р. Шуман — Баллада «Два гренадера»
Автограф. Фотокопия из ГЦММК

историческую всемирно известную мелодию революции — «Марсельезу».

Если марш гренадеров играет в балладе роль рефрена (произведение написано в рондообразной форме), то непосредственно продолжающие его речитативные фразы служат эпизодами. В варьировании этих эпизодов главным образом и отражено сюжетное развитие баллады. Поразительно отчетливы и образно конкретны эти сюжетные варианты музыки при сохранении общей простоты стиля. В первом (печальная весть о крушении Франции) — щемящая боль души, выраженная в цепи острых диссонансов:

171

Da hör - ten sie Bei - de die trau - ge Mähr: dass
Уз - на - ли, что чер - ный им вы - дал - ся год, что

Frank - reich ver - lo - ren ge - ган - gen,
Фран - ция в тяж - ко при - дет - ся;

Во втором (мысль о желанной смерти) — холодное и страшное предчувствие последних часов, подчеркнутое новыми тональными поворотами и необычно резкими гармониями:

p

Der Ei - ne sprach: „Wie weh' wird
 О - дин ска - зал: „На - стал мой

mir, wie brennt mei - ne al - te Wun - del?"
 час, за - ны - ла бы - ла - я ра - на!"

В третьем (последняя просьба солдата — перенести его прах на милую родину) — лирически смягченное возвращение к первому варианту: вокальный речитатив становится более напевным, концентрированные аккорды превращаются в мягко аккомпанирующую фигурацию:

173 Nach und nach bewegter

Ge - währ' mir, Bru - der, ei - ne Bitt':
 О, брат, мо - ле - бе мо - ей внем - ли:

Детально разработан переход от третьего эпизода к финалу баллады — «Марсельезе». Речь умирающего солдата становится приподнято торжественной: «и укрась мою грудь орденом на красной ленте, и вложи мне в руки ружье, и надень шпа-

гу...»; здесь музыка мольбы переходит в движение марша; на первый взгляд, элементарно простой, этот марш потрясает своим сочетанием безграничной печали и гордого ликования. И как психологически естествен переход этой музыки в широкий гимнический напев «Марсельезы»! От гражданской скорби, отчаяния, волнения — к пафосу победы — таков общий план эмоционального развития «Двух гренадеров», повторивший типичные концепции Бетховена*.

Охватим единым взглядом некоторые из ярчайших образцов шумановской вокальной лирики — от нежной «майской» песни из «Любви поэта» до гимнического «Посвящения», от трагедии «Музыканта», от образа ночной скорби и отчаяния («Во сне я горько плакал») до гражданской героини «Гренадеров», — и перед нами возникнет широкая, удивительная по психологическому богатству область шумановского творчества, быть может, самая богатая наряду с его фортепианным искусством.

* В 1839 году, то есть за один год до создания шумановских «Гренадеров», тот же текст положил на музыку молодой Вагнер. В вокальной пьесе Вагнера (для низкого мужского голоса с фортепиано) уже видна рука будущего автора монументальных оперно-симфонических партитур: произведение написано широким декоративным штрихом и в этом смысле отличается по стилю от более напевной и камерной баллады Шумана. Но еще заметнее родство двух произведений на стихи Гейне: оба проникнуты духом гражданской героини. Интересно, что Вагнер, так же как впоследствии Шуман, завершает пьесу «Марсельезой», придавая ей к концу более триумфальное звучание (скорее всего, Шуман в 1840 году не знал вагнеровской музыки к «Гренадерам») ⁴⁷.

Глава девятая

СИМФОНИИ И КАМЕРНЫЕ АНСАМБЛИ

Введение

Крупные инструментальные формы привлекали Шумана на протяжении всей его творческой жизни. Прежде всего — высоко поднятые классиками симфония, соната, квартет. Симфонию Шуман называет в одной из статей «верховным жанром инструментальной музыки»¹.

Среди его первых творческих начинаний — фортепианное Аллегро *h-moll* (op. 8, 1831) и «Большая симфония для оркестра» *g-moll*. К симфонии его внимание приковано на протяжении всей зимы 1832/33 года; «с ней, скажу без ложной скромности, связаны мои самые большие ожидания», — пишет Роберт другу². Но юношеская симфония Шумана так и не была завершена.

Композитора остановили, конечно, не только технические трудности: повинуюсь глубокому инстинкту, жажде органичности и естественности творчества, Шуман сосредоточивается в эти годы на циклах фортепианных миниатюр. Лишь постепенно созревает внутренняя возможность перейти к более крупным и целостным фортепианным формам (окон-

чательный вариант первой сонаты относится к 1835 году, Фантазия — к 1836 году). Новые симфонические замыслы появляются только в следующем десятилетии.

Но, как показывают статьи Шумана, пути и судьбы симфонии остаются для него животрепещущим вопросом музыкальной современности. Он пишет в одном из критических обзоров: «Когда немец говорит о симфониях, он говорит о Бетховене: оба слова для него однозначны и нераздельны, они — его радость и его гордость... творения этого мастера срослись с самыми глубинами нашего существа»³. В этих словах не только одно почитание великого национального гения. Для Шумана наследие Бетховена — это живая, действующая современность, это знамя серьезности, глубины, силы, дерзкой непокорности.

В симфонизме Бетховена Шумана привлекает многое, прежде всего масштабность и искусство развития. Он сетует на то, что у современных авторов симфоний редко встречается полное овладение великолепной бетховенской формой — формой, где «идеи непрерывно друг друга сменяют и все же одна с другой крепко связаны внутренней духовной нитью» (разр. моя. — Д. Ж.)⁴. Эта формулировка наилучшим образом определяет и собственные стремления Шумана. В отмеченном смысле его музыка симфонична, уже начиная с первых фортепианных циклов. Но при этом он долгое время остается по преимуществу миниатюристом, так как сменяющие друг друга и тесно связанные между собой музыкальные мысли его циклов (типа «Карнавала», «Юморески», «Бабочек») — это лишь эскизы, краткие мгновения. Уже говорилось о том, что Шуман к середине тридцатых годов все более и более обращает внимание на протяженность развития, хочет добиться не только внешнего сцеп-

ления отдельных музыкальных образов, но и более закономерных логических связей, большей широты и масштабности композиций. Результаты этих стремлений проявились в Фантазии, «Крейслериане», Новеллеттах.

Неуклонность этого стремления и была, видимо, одной из причин того, что на рубеже нового десятилетия Шуману становится, по его словам, «тесно» в рамках фортепианного творчества. Следует, конечно, видеть разные стороны этой неудовлетворенности ярко утвердившего себя мастера. «Тесно» становилось потому, что новые творческие идеи требовали иных выразительных средств, иных жанров: так назрел, например, «год песен». Но происходило и другое: период романтического бушевания, с его стихийной импровизационностью, с его культом эмоционального «мгновения» и нетерпеливой фиксацией потока мыслей, уступал место новой стадии зрелости художника. Все более властно давал о себе знать контроль творческого интеллекта, усиливалась потребность в отборе, обобщении, в широких и более объективных концепциях. Фортепиано было привычным для Шумана голосом его чувств, отзвуков, мимолетных впечатлений. Симфонизм открывал перед ним новое русло, где все могло быть по-бетховенски более масштабно, более логически строго и объективно.

По всей вероятности, Шуман не осознавал, какую ценой завоевал он этот более объективный мир: он создал несколько выдающихся классических партитур, но он уже не написал второй «Крейслерианы», второй Фантазии. Бушующий горный поток устремился к равнине, вошел в гранитные берега!

Вслед за «годом песен» Шуман с такой же увлеченностью и интенсивностью обращается к крупным инструментальным формам. В январе 1841 года на протяжении четырех дней композитор набрасывает с начала и до конца свою первую симфонию,

B-dur. В апреле создается «малая» симфония, получившая название «Увертюра, скерцо и финал» (op. 52). В сентябре того же года появляется первый вариант симфонии d-moll (в окончательной редакции обозначена как четвертая).

1842 год почти целиком посвящен камерным ансамблям. Снова и, пожалуй, еще в большей мере поражает гениальная способность Шумана концентрировать творческое воображение, волю, мастерство. На протяжении июня — июля создаются все три струнных квартета (первый почти закончен в пять дней, второй занял около шести дней, третий, не считая времени для отделки, потребовал около двадцати дней). В сентябре того же года Шуман сочиняет свой удивительный по вдохновенности и мастерству фортепианный квинтет, а в октябре — фортепианный квартет.

Новые симфонические и камерные партитуры появляются уже не столь часто (вторая симфония — в 1845—1846, третья — в 1850 году), но с ними соседствуют крупные вокально-симфонические партитуры: «Рай и Пери», «Геновева», «Сцены из «Фауста».

В своих крупных инструментальных композициях Шуман ближе, чем где бы то ни было, к духу бетховенского симфонизма. Здесь явно происходит отбор и перегруппировка образов. На первом плане оказывается «жизнь вовне»: картины или объективное «действие». Предтечи этих произведений в творчестве Шумана не столько «Карнавал» или «Крейслериана», где зарисовки внешнего мира погружены в эмоциональную стихию личного, капризно субъективного, но скорее всего Новеллеты с их трезвым «дневным светом», с их жанровостью и картинностью. В симфониях, наряду с картинами природы и быта, наряду с юмором и пейзажной лирикой, все более заметное место приобретает национально-народная героика, эпос, гражданские мотивы.

Создавая свои большие инструментальные партитуры, Шуман все чаще и смелее пользуется широкой кистью. Его привлекают по-бетховенски простые и широкие темы, нередко близкие к народному хоровому пению, к гимнам и маршам эпохи революции. Заметно меняется и характер композиций. Типичные для молодого Шумана «нанизывания» мелких построений, образующие сложные «цепи» и «гирлянды» образов, все чаще уступают место архитектуре больших масштабов, простых и ясных линий. В процессе развития мыслей композитор явно стремится изжить былой и столь обаятельно проявлявшийся у него культ каприза воображения, склонность к своевольной и парадоксальной диалектике контрастов. Широту композиционных схем он хочет соединить с логической стройностью, подчинить изложение и развитие тематического материала строгому и объективно убедительному плану.

В своих наиболее развитых фортепианных композициях Шуман, как уже говорилось, приближался к принципу романтической поэмы, то есть к новому, очень индивидуализированному и свободному претворению традиционных приемов развития. В симфониях и других крупных инструментальных сочинениях он, сохраняя многие из своих прежних излюбленных приемов (например, варьирование, вариантность, многообразие тематических «ассоциаций»), все же упорно стремится к логической обработке материала в духе классиков. Особенно отчетливо это проявляется в финалах циклов. Здесь Шуман — подобно Моцарту в симфонии «Юпитер» — хочет нередко сосредоточить максимум конструктивной изобретательности, подчинить «ход событий» тонкому и дальновидному расчету, увенчать все произведение богатой и обобщающей работой творческого интеллекта. Примерами таких отточенно логических композиций могут явиться финал первого струнного квартета и особенно финал фортепианного квинтета.

Здесь мы наблюдаем, в частности, все более возрастающую у Шумана склонность к полифонии.

В фортепианных сочинениях Шуман любил быструю и частую смену тематического материала. Разработочные или промежуточные части были, как правило, лаконичны, интенсивны, насыщены своим образным содержанием. В симфонических и камерных циклах все большее место уделяется нейтральному материалу, имеющему «служебное» назначение: введениям, переходам, подготовкам и т. п. В результате шумановские формы приобретают большую временную протяженность. Чередование индивидуализированного и нейтрального материала, во многих случаях отказ от прежней сплошной насыщенности и детализированности формы придает ей большую доходчивость. Но при этом музыка Шумана отчасти теряет свой специфический отпечаток: исчезает или ослабляется свойственное ей прежде интенсивное ощущение времени, быстрота и гибкость психологических реакций, особенная, чисто шумановская концентрированность выразительных средств.

Бетховенский симфонизм с беспримерной художественной силой выразил главную идею передового борющегося человечества своего времени. В этом более всего состояла его историческая новизна, его могучая способность воздействия, далеко выходящая за пределы чисто музыкальных впечатлений.

Кто были истинные продолжатели Бетховена? Шуман нередко обращал свой сарказм против мнимой верности этой традиции: рабской подражательности, копировавшей форму, но умертвлявшей дух искусства Бетховена. Приветствуя самостоятельность Шопена, он, вместе с тем, говорит: «Шопен следовал за Бетховеном», «Шопен ввел бетховенский

дух в концертный зал». В «Фантастической симфонии» Берлиоза он видит органическое родство с бетховенской Девятой.

В этом нет никакой натяжки. Напротив, в подобных высказываниях Шумана проявилось его замечательное историческое чутье. Живое бетховенианство заключалось не в академическом закреплении изблюбленных музыкальных идей и приемов великого симфониста, но в способности музыки по-бетховенски глубоко, страстно и совестливо откликнуться на запросы нового времени. Уйдет или не уйдет музыка с большого «поля битвы» — вот от чего зависела судьба бетховенской традиции в новых исторических условиях.

Она решилась положительно, но история внесла немало существенных поправок.

«Идеальное» гражданское сознание бетховенского героя (цельное благодаря вере в универсальный Разум) уступало место трагической смятенности духа: волна билась о новые барьеры, воздвигнутые на путях прогрессах. Из этой психологической предпосылки возникали исторически закономерные новые качества искусства. Резко обостряется эмоционализм, выражающий по-иному напряженные устремления души и ума. Усиливаются контрасты (ибо смятенное, трепетно ищущее сознание сильнее «в и б р и р у е т» в поисках истины). Каждый из психологических полюсов выражен интенсивнее: трагическое обостряется, лирическое становится более личным, задушевным или стихийным, героическое — более приподнятым, порою более внешним, эффектно демонстративным. Появляются новые аспекты: трагический скепсис, ирония, гротеск, пародийность. Чувственное и интеллектуальное теряют свою былую слитность, они «расщепляются», действуя, с одной стороны, как эмоциональная стихия, с другой — как абстрагирующая образно философская символика. Повышенное ощущение жизненной «натуры», диа-

лектики реальных процессов подтачивает универсальную логику музыкальной формы, возникает склонность к нарушению пропорциональности, к быстрым переходам, парадоксальным сопоставлениям и контрастам.

Как известно, уже поздний Бетховен устремился навстречу потребностям нового времени, ломая и переиная классические формы. Ибо, говоря словами Ромена Роллана, «каково бы ни было его стремление к вечному, он не помышлял о бегстве от современного»⁵. Роллан видит в Бетховене как бы два мира: «выше — светлый разум, создающий правильное соотношение внешних форм; ниже — океан и борющаяся с ним воля к жизни, отчаянное стремление выбраться на берег...»⁶. Новому времени более всего нужен был бушующий «океан» и стихийное борение страстей. Именно таким — сначала и до конца — хотели видеть Бетховена его почитатели-романтики.

Но, поклоняясь Бетховену, говоря о сущности его искусства, они нередко говорили о самих себе. В этой частичной подмене выражались потребности времени. У Гофмана мы читаем: «Музыка Бетховена движет рычагами страха, трепета, ужаса, скорби и пробуждает именно то бесконечное томление, в котором заключается сущность романтизма»⁷. А вот впечатление Берлиоза от *cis-moll'*ного квартета Бетховена: «Мало-помалу я ощутил страшную тяжесть, сдавившую мне грудь, словно в ужасном кошмаре; я почувствовал, что волосы мои встали дыбом, зубы крепко стиснулись, все мои мускулы напряглись, и, наконец, при появлении темы финала, с неистовой силой, переданной энергичным смычком Байо, холодные слезы, слезы томительной тоски и ужаса с трудом пробилась сквозь закрытые веки и завершили это жестокое волнение»⁸. В финале того же квартета Вагнер ощущает «танец самого мира: дикое веселье, мучительную жалобу, любовный вос-

торг, высшее блаженство, печаль, ярость, сладострастие и горе», здесь «сверкают молнии, грохочет гром. И над всем этим — чудовищный музыкант, который все и вся покоряет и связует...»⁹

Этот беглый экскурс в бетховенпану девятнадцатого века поможет точнее определить историческое место симфонизма Шумана. Принадлежал ли он в этой области к творческому авангарду своего времени? И да и нет!

Художник, познавший бурные водовороты романтических чувств, смелый реформатор форм и стиля, Шуман по мере своего развития все отчетливее видел черту, отделявшую его от наиболее «левых» представителей романтизма. В 1839 году в полемической заметке «Дьявольские романтики» он писал: «Пора перестать все смешивать и подозревать в стремлениях молодых немецких композиторов то, что, быть может, достойно порицания в сочинениях новой немецко-французской школы, у Берлиоза, Листа и других»¹⁰. Он имеет в виду Мендельсона, Гиллера, Гензельта, Тауберта; можно было бы добавить к этому списку и самого Шумана, если исключить его лучшие фортепианные циклы и иметь в виду главным образом симфонии и камерные ансамбли.

Несомненно, что среди названных им композиторов немецкой школы Шуман развивает бетховенскую традицию наиболее смело и в духе своего времени. Усиливаются в своей характерности жанровые элементы симфонии. Более тонкой, колористически изысканной становится симфоническая лирика и картинность. Вместе с тем культивируется бетховенская монументальная эпичность и народность. Продолжается начатая Бетховеном борьба за внутреннюю тематическую связность и целостность большого инструментального цикла. Есть и в симфониях, и в камерных ансамблях Шумана замечательные взлеты его гения, моменты удивительного слияния с духом классики и, вместе с тем, выражения нового роман-

тического строя чувств, новой динамики и нового вкуса к «натуре жизни». Такими творческими взлетами являются четвертая часть «Рейнской симфонии», траурный марш из квинтета, Адажио из второй симфонии; на уровне «лучшего» Шумана находятся его струнные квартеты, особенно вариации из третьего квартета, и, конечно, увертюра «Манфред».

Но по острому выражению субъективного, по лирической стихийности бо́льшая часть симфонической и камерной инструментальной музыки Шумана уступает его лучшим фортепианным произведениям. Концепции шумановских симфоний — как будто в стороне от тревог его времени. Гейне полушутя, но и весьма сочувственно говорил о «беспокойной голове» Листа — художника, который «увлекается всеми современными бедствиями и доктринами... и любит совать нос во все горшки, где боги варят будущность»¹¹. Шумана-симфониста никак нельзя назвать «беспокойной головой». Здесь он не сражается, не бушует, не байронизирует.

Уже приводилась меткая шумановская характеристика некоторых фортепианных пьес Мендельсона: «Ничто не держит вас в напряжении, ничто не потрясает, бушуя, нет тайных духов, нет манящих фей; всюду ступаешь по твердой почве, по цветущей немецкой земле, — как в летнем загородном путешествии Вальта у Жан Поля»¹². Можно почти теми же словами охарактеризовать бо́льшую часть симфонической и камерной музыки самого Шумана. Здесь особенно явственно проявляется его родство с Мендельсоном, он выступает как представитель той же школы и той же ветви романтического симфонизма: ее главный корень — «четные» симфонии Бетховена — четвертая, шестая, восьмая; ее наиболее сочные плоды — C-dur'ная Шуберта, a-moll'ная и A-dur'ная Мендельсона, первые три симфонии Шумана.

Одним из важнейших достижений послебетховен-

ского симфонизма явилась по-новому развитая программа. Чем обусловлена была особая привлекательность этого контакта музыки и литературы для композиторов-романтиков? Новая музыка в огромной мере расширила свою образную палитру. Выражение чувств, впечатлений, мыслей сделалось более детальным, конкретным, концепции — более своеобразными, индивидуальными, не укладывающимися в известную схему. Музыка в этом смысле приблизилась к литературе, получила возможность выступать с ней в более тесном союзе. Реализация такой возможности была для музыки очень полезной, ибо помогала донести до слушателя всю гамму ее образных и смысловых оттенков. Наличие или отсутствие в музыке того качества, которое очень приблизительно обозначается словами «программность», зависело, таким образом, вовсе не от пояснительных текстов, но от того, в какой степени детализировано и уточнено ее музыкально-образное содержание. Шуман — автор фортепианных циклов — был одним из самых смелых завоевателей программности. Об этом с большой подчеркнутостью, и даже впадая в некоторое преувеличение, сказал Лист: Шуман, по его словам, «достиг величайшего чуда, он способен вызвать в нас своей музыкой те самые впечатления, которые породил бы реальный предмет, чей образ освежается в нашей памяти благодаря названию пьесы»¹³. Но Лист во многом прав и тогда, когда утверждает, что Шуман хотел «примирить свое насквозь романтическое, мечущееся между радостью и страданием чувство... с классической формой...»¹⁴. Эти слова верны более всего по отношению к шумановским симфониям. Конечно, свойственное последним изобилие и яркая характерность материала живо напоминают нам об авторе «Карнавала» и «Фантастических пьес». Однако в целом симфонии Шумана не являются дальнейшим продвижением вперед по пути романтической программности. Выбор,

группировка, характер развития материала определяются в них не столько индивидуальной идейно-образной концепцией (как, например, в «Крейслериане», в Фантазии), сколько традиционной схемой сонатно-симфонического цикла. Шуман несомненно идет навстречу идеалам новой романтической симфонии, но останавливается на пороге тех новых жанров и той новой композиционной техники, которые создавались и получили широкое развитие в творчестве Берлиоза, Листа, мастеров русской симфонической школы.

В этом проявилась уже отмечавшаяся выше двойственность духовной личности Шумана во второй половине его творческого пути. Возраставший в его сознании интерес к большой проблематике, к широкому умозрению не получил подкрепления в смелости творческих исканий. Развивавшийся в нем критицизм по отношению к своей романтически капризной юности, а также к опасным по его ощущению излишествам «дьявольских романтиков» побуждал все крепче держаться за спасительные устои традиции, а это затрудняло путь к новым преобразованиям.

И еще в одном отношении симфонические партитуры Шумана уступают его фортепианным сочинениям. Автор «Крейслерианы» был несомненно выдающимся и оригинальным мастером фортепианного изложения; его искусство оркестрового изложения являлось далеко не столь совершенным, страдало многими существенными недостатками. На это обращали внимание многие критики Шумана и, в частности, всегда высоко ценивший его Чайковский. Композитор, по его словам, «не умел извлекать из оркестра те контрастирующие эффекты света и тени, те чередования отдельных групп и массы, в обдуманном смешении которых и заключается искусство инструментовки. Бесколоритность, массивная густота его инструментовки во многих случаях не только

ослабляет впечатление первоклассных красот в его симфонических сочинениях, но иногда лишает, в особенности малоразвитых и неприготовленных предварительным изучением слушателей, всякой возможности оценить эти красоты»¹⁵.

О некоторых отрицательных чертах инструментовки Шумана более подробно и специально высказался Глазунов. В предисловии к своей редакции партитуры третьей симфонии Шумана он писал: «Es-dur'ная симфония является произведением вдохновенным, в высшей степени совершенным и зрелым как по форме, так и по яркости и глубине мыслей, граничащих с гениальностью. Что касается внешней стороны фактуры, главным образом инструментовки, то она как-то не совсем давалась композитору. В его оркестре прежде всего мало колорита; замечается недостаточное знание смычковых инструментов, вследствие чего является однообразное пользование ими. Темы большею частью поручаются первым скрипкам, вторые же [скрипки] и альты редко играют с ними в октаву и чаще заполняют второстепенные голоса. Расположение духовых нередко странное, полное пробелов и лежащее в средних, мало звучных регистрах; много случайных удвоений и т. д. ...В своих оркестровых произведениях Шуман пользовался современными для своей эпохи средствами, — у него одна пара валторн и трубы уже хроматические (вентильные) и почти постоянно три тромбона, но тем не менее звучность от этого мало выигрывает» *¹⁶.

* Дирижер Г. Я. Юдин в настоящее время работает над расшифровкой редакторских поправок А. К. Глазунова к партитуре Es-dur'ной симфонии Шумана. В статье о рукописном наследии Глазунова Юдин сообщает, что по авторитетным устным свидетельствам автор «Раймонды» отредактировал партитуры всех четырех симфоний Шумана, однако оригинал этого труда пока не обнаружен¹⁷.

По сведениям, полученным мной от профессора Индианского университета (США, Блумингтон) А. Злотника, парти-

Трудно, однако, объяснить эти недостатки простым незнанием или неумением. Во-первых, потому, что речь идет о композиторе не только гениально одаренном, но и всю жизнь неутомимо совершенствовавшем свою технику. Во-вторых, — и это особенно важно — потому, что симфонические партитуры Шумана нередко обнаруживают чисто оркестровые замыслы, иначе говоря, в них есть мысли, органически связанные с определенными инструментальными красками, а также с драматургией оркестровых контрастов и чередований. В ряде случаев Шуман не только точно и классически ясно осуществляет эти замыслы, но и подчеркивает их своими высказываниями (эти случаи будут отмечены ниже в разборах отдельных симфоний).

Скорее всего, тяготение Шумана к массивно густой оркестровке с постоянными удвоениями было его личным звуковым пристрастием. Субъективно оно, быть может, вызывалось любовью к монументальной органной звучности (такая склонность заметна и в самой музыке позднего Шумана). Объективно это было проявлением вкусовой односторонности, нередко мешавшей композитору воспользоваться многими выразительными возможностями оркестрового письма.

Но несмотря на некоторую приглаженность формы и стиля, несмотря на нивелирующую звучность оркестра, симфонии Шумана всегда пронизаны током живой музыки. То и дело вспыхивает в них волнующее чувство, яркое впечатление или увлекает широкая волна музыкального развития.

Уже говорилось о связях шумановских симфоний с ближайшим прошлым и настоящим немецкой музыки того времени. От них протягиваются нити и к

туры Шумана редактировали также Г. Малер, Г. Бюлов, Ю. Орманди и другие.

В 1963 году новая инструментовка шумановского виолончельного концерта осуществлена Д. Шостаковичем.

будущему, и эту историческую связь лучше всего выражает имя Брамса. Брамс утвердил в конце девятнадцатого века иную, по сравнению с Листом и Вагнером, линию европейского симфонизма, где романтические элементы обрели новую, повышенную выразительность не в возбужденной экспрессии, не в роскоши красок, но прежде всего в могучей дисциплине ума и чувства. Шуман стремился и иногда приближался к этому в своих больших инструментальных формах. Такое стремление еще не было (и исторически не могло быть) столь отчетливым и целенаправленным, как у Брамса, знавшего не только расцвет, но и все «издержки» новейшей романтической школы.

Шуману-симфонисту порою не хватало необходимой концентрации средств, упругости композиции, драматургического расчета. У Брамса в зрелый период его творчества были в этом отношении заметные преимущества. В его симфониях осуществилось многое из того, о чем мечтал Шуман.

Симфонии

Первая симфония, В-dur (ор. 38, 1841). Шуман писал в январе 1841 года Э. Венцелю: «Я закончил на днях работу (по крайней мере, в основном), которая сделала меня вполне счастливым... Представьте себе — сочинил целую симфонию, притом «Весеннюю»¹⁸. Этот год, как и предшествующий, — один из счастливейших в жизни Шумана — время удивительного подъема творческих сил: уже говорилось о том, что В-dur'ная симфония была написана в четыре дня. Об этом времени и о настроениях, запечатленных в симфонии, композитор рассказывает в письме к Л. Шпору; произведение, по его словам, создавалось «в том весеннем порыве, который способен захватывать человека вплоть

до глубокой старости и всякий раз по-новому. Я не намерен был описывать и изображать. Но я думаю, что время, когда создавалась симфония, оказало влияние на ее облик, на то, что она получилась именно такой» * 19.

Известно, впрочем, что с В-dur'ной симфонией у композитора ассоциировались не только определенные настроения, но и картины. Первоначально Шуман хотел обнародовать и общее программное название симфонии — «Весенняя» и дать заголовки к отдельным частям: «Начало весны», «Вечер», «Веселые забавы», «Весна в разгаре». Перед началом первой части проектировался также стихотворный эпиграф из А. Бётгера, рисующий радостное весеннее пробуждение природы и души **.

И по кругу настроений-картин, и по обобщенной программности В-dur'ная симфония более всего напоминает пасторальные симфонические зарисовки классиков и, конечно, в первую очередь, Шестую Бетховена. Она классична и по своей душевной цельности, по гармоническому слиянию наивно-«натурального» и возвышенно рационализирующего. Это одно из самых жизнерадостных произведений Шумана.

О некоторых образных штрихах в первой части симфонии композитор высказывается в письме

* В письме к В. Тауберту, который готовил первое исполнение симфонии в Берлине, Шуман просит дирижера: «Если бы Вы могли внушить Вашему оркестру при исполнении некое томление по весне! Именно это я главным образом и испытывал, когда писал ее [симфонию]» 20.

** Все программные комментарии были отменены автором перед опубликованием симфонии. Один из документов, относящихся к этой программе, сохранился в Лейпцигской музыкальной библиотеке: это дарственная надпись Шумана на его портрете (известной литографии Крихубера), адресованная поэту Бётгеру. Под нотной цитатой композитор написал: «Начало одной симфонии, навеянной стихотворением Адольфа Бётгера, — поэту на память о Роберте Шумане» 21.

почти сразу становится оживленным и незаметно вливается в Аллегро*.

Празднично веселая главная тема основана на контрасте фанфарно-маршевого начала и грациозного, узорчатого продолжения:



Г. Кречмар говорит об удивительной легкости этой темы, — действительно, необычной для главных тем в симфониях девятнадцатого века; «в своем простодушии, — пишет Кречмар, — она близка к манере Гайдна и старых мастеров»²⁶.

Еще более простодушна игривая вторая тема:



Краткость всей экспозиции, ее буквальное повторение и наивно ясная расчлененность говорят о том, что композитор сознательно хотел соблюсти единство образов, стиля, формы. Классичность становится здесь своеобразным выразительным средством, с помощью которого музыка передает «первоначальную» свежесть, естественность чувства.

Но уже в экспозиции отчетливо ощущается рука Шумана: прежде всего в игре тональных красок, далее — по мере разворачивания формы — в упорном ритме; отмечу, что и контрастная побочная партия позволяет чувствовать все тот же ритмический подтекст (ямбическую формулу), хотя и уводит его «вглубь».

* Именно таков был авторский замысел. В цитированном письме к Тауберту Шуман замечает: «Più vivace» во вступлении я беру сразу намного скорее, чем предшествующее, для того, чтобы незаметно перейти в «Allegro vivace»²⁵.

Ритм становится еще более упорным и действенным в разработке. От простого чередования и наивно варьированных повторений музыка переходит к широкому развитию. Сказывается шумановская склонность к новым тематическим образованиям: на фоне настойчивой фигуры у струнных певучий голос гобоя ведет новую лирически восторженную мелодию:



В разработке, столь же классически отчетливой, как и экспозиция, даются два больших «восхождения». Лирический порыв, выраженный эпизодической темой, еще более усиливает радостную энергию и ведет к праздничной кульминации.

Кода (Animato), следующая за очень краткой репризой, развернута уже не по-гайдновски, но скорее по-бетховенски: с большим «разгоном». Еще более веселым становится «весенний шум». И вдруг праздничная суতোлка вытесняется на момент каким-то нежным видением: быть может, это навеянная весенней благодатью мечта или воспоминание. Новая эпизодическая тема, пожалуй, самая «шумановская» в первой части; все в ней глубоко романтично: и ее неожиданное, легкое, как тень, появление, и неуловимо свободное дыхание, и гибкий, как бы теряющийся в пространстве рисунок:



В праздничном вихревом танце, которым заканчивается кода, внимательный слух должен не пропустить еще один тонкий штрих: «охотничьи» зовы валторн на фоне трелей и нежных звонов — будто звенит вместе с радостными призывами небо и воздух весны.

Лирически песенная вторая часть (*Larghetto*), по верному наблюдению Г. Кречмара, идеально подготовлена недавно прозвучавшим эпизодом из Аллегро: «это голос сердца, которое робко трепещет, молит, доверчиво открывает себя»²⁷:



Чудесная «песня без слов» дана сначала в октавном изложении первых скрипок с певучим басовым голосом и трепетным аккомпанементом у других струнных. Ее лиризм и внутренняя «окрыленность» еще сильнее ощущаются во втором проведении: мелодия поручена виолончелям, в аккомпанементе появляется легкое звучание пиццикато струнных, отрывистые аккорды флейт и гобоев. В небольшом среднем эпизоде песня уступает место выразительности отдельных интонаций. Это очень знакомые, очень любимые Бетховеном мотивы мольбы или страстной жалобы. Здесь они даны в имитационных переключках, точно «размноженные» волнением сердца, но, вместе с тем, затаенно, на том же нежном вибрирующем фоне, что и основная тема *Larghetto*. Заключительные такты репризы служат переходом к скерцо: появляется предвестник новой темы и готовится новая тональность.

Если представить себе с к е р ц о как серию забавных ценоч-игр, то его главную тему следует назвать «мужской игрой»: она сурово энергична, «наступа-

тельна», в ней есть даже (благодаря минорной то-
нальности) сумрачное волнение:



Это одна из тех скерцозных тем Шумана, где его собственный мужественно энергический стиль сливается с бетховенским (к тому же роду относится скерцо из четвертой симфонии).

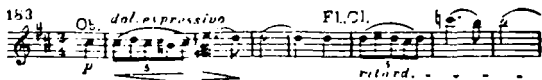
С ней сопоставлены контрастные сценки. В среднем разделе главной темы мужская порывистость сменяется игривой кокетливостью. В первом трио происходит забавная «игра в эхо»: аккордовые переключки разных регистров и тембров, к которым присоединяется излюбленная Шуманом смена ладотональных красок. Во втором трио энергия движения напоминает главный образ скерцо. Возможно, поэтому композитор затевает здесь своеобразную вариационную игру с элементами первой темы: вначале можно заметить скрытые квартовые ходы:



Продолжение как бы разрабатывает хроматический элемент той же первой темы:



В коде вновь мимолетно появляется тема «эхо», но неожиданно, с чисто шумановской прихотливостью она превращается в мотив лирического томления (фраза гобоя и затем флейты, в которой есть нечто от первой «майской» песни из «Любви поэта»):



Важнейший образный элемент финала — тема вступления:



В ней не только ликующая радость, но и вызванная весенним обновлением «сила жизни» — собранная крепкая энергия. Тема эта несомненно господствует в финале, прославивая собой (в разных вариантах) зарисовки веселых «хороводов» весны.

Первый из этих «хороводов» — тема главной партии, самая беспечная, наивно играющая:



Второй, заимствованный Шуманом из «Крейслерианы» (№ 8), — можно считать одной из тем побочной партии. Начало соединяет в себе танцевальную живость и завораживающую таинственность:



Продолжение же (вариант темы вступления) резко контрастно: игра «очарования» сменяется жестом дерзкой воли, но с оттенком юмора:



Ритм темы вступления с его характерной синкопой уже безраздельно господствует во втором разделе побочной партии * и в разработке. Вводятся все новые и новые варианты, что в не меньшей мере, чем сама тема, позволяет ощутить творческую неуемность бурлящей жизни. Нежно звучит маленькая каденция, вводящая в репризу (Анданте): далекие, приглушенные зовы «лесных рогов» и легкий, как голос птицы, пассаж солирующей флейты. Праздничная кода снова варьирует «атакующую» тему вступления и по-бетховенски упорно утверждает ее.

Увертюра, скерцо и финал ор. 52. Этот небольшой симфонический цикл создан был в апреле 1841 года, сразу же после премьеры «Весенней симфонии» (последняя часть переработана в 1845 году).

В 1842 году, обращаясь к издателю Ф. Гофмейстеру, Шуман предлагает назвать ор. 52 второй симфонией, но здесь же разъясняет: данный цикл «отличается от формы симфонии тем, что каждую часть можно исполнять и самостоятельно»²⁸ (впоследствии название второй симфонии было присвоено ор. 61). Попутно автор дает следующую общую характеристику произведения: «Все в целом носит легкий, непринужденный характер; я написал это, находясь в поистине веселом настроении»²⁹.

Г. Кречмар не без основания указывает на романтические черты всего цикла. Они, действительно, ощущаются в Увертюре, оживленной и наивно занимательной, будто старинная повесть с приключениями; в колоритном и немного таинственном скерцо

* Этот второй, более объемистый раздел побочной партии отделен от первого добавочным проведением главной темы Аллегро — обычный для Шумана прием, свидетельствующий о проникновении в сонату принципа рондо (см. такты 58—65 экспозиции и соответствующие такты репризы).

с его мечтательным певучим трио; в финале, торжественность и мужественность которого носит отпечаток рыцарственной романтики. В прошлом столетии «Увертюра, скерцо и финал» принадлежали к популярному симфоническому репертуару. Теперь это один из полузабытых опусов Шумана, и, думается, не случайно: мы не ощущаем его сейчас рядом с другими сочинениями Шумана как произведение достаточно индивидуальное и творчески насыщенное.

Вторая симфония, C-dur (op. 61). Шуман, по его словам, написал эту симфонию «еще полубольной»: он медленно и мучительно выходил тогда из состояния психической депрессии, тянувшейся ряд месяцев. Замысел возник, по-видимому, в сентябре 1845 года. Процесс работы стоил многих усилий и беспокойных ночей; некоторые эпизоды по пять-шесть раз в корне переделывались. Эскиз симфонии был готов в конце декабря, однако работа над партитурой затянулась почти на весь следующий год.

Объективная, эпическая по своему общему облику, C-dur'ная симфония менее всего может показаться высказыванием «о себе». Но композитор несколько раз отмечал ее автобиографичность. Так, вспоминая процесс создания симфонии, Шуман писал: «Я могу смело сказать — это было словно сопротивление духа... с помощью которого я пытался победить мое состояние. Первая часть полна этой борьбы и по своему характеру очень переменчива»³⁰. Задача преодоления мучительного личного состояния, вероятно, вызвала потребность не погружаться в этот мир, прежде так увлекавший Шумана своей лирической стихийностью, а теперь, быть может, пугавший его темными глубинами, но, наоборот, полностью вырваться из него. Антитезой могло явиться именно объективное, внеличное. Так психологически можно объяснить преобладающий характер C-dur'ной



РОБЕРТ ШУМАН
Литография Э. Кайзера (Вена, 1847)

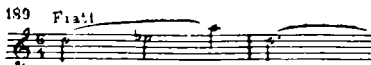
симфонии: ее героический тонус, ее масштабность, ее близость к монументальным симфоническим образам Бетховена. Биографические мотивы являются здесь скорее поводом, творческим стимулом, нежели содержанием: идеи борьбы, преодоления, торжества человеческой воли воплощены композитором в философски обобщенной форме и выходят далеко за рамки личного высказывания.

В С-dur'ной симфонии, как и во многих произведениях своего последнего десятилетия, Шуман далеко не всегда мог все то, что хотел. Замысел и выполнение не всюду находятся на одном уровне. По словам Г. Кречмара, в музыке этой симфонии «перемешаны жемчуг и песок»³¹. В ней есть и одна жемчужина первой величины — гениальное Адажио, но есть темы, стоящие много ниже шумановского дарования, есть образы и композиционные построения, в которых больше внешней внушительности, чем художественной силы.

Вступление к первой части (*Sostenuto assai*) довольно отчетливо говорит о главной идее произведения — идее «исхода из мрака». Его основная тема (первые 14 тактов) двупланова: один план (движение у струнных инструментов) — «сумерки сознания», скованность, слепые поиски; другой — призывы пробуждающейся воли (лейтмотив симфонии, возглашаемый медными).



Во втором разделе вступления на том же сумеречном фоне появляется мотив жалобы (мелодия у деревянных духовых):



Снова, более настойчиво звучит волевой призыв, движение оживляется, появляются тематические предвестники Аллегро.

Переход к Аллегро воспринимается как начало активного действия. В главной теме важнейшую роль играет острый пунктированный ритм «продвижения», который упорно повторяется в каждом такте:



В тему вплетается мотив «жалобы» (такт 66), совсем преобразенный теперь благодаря новому ритму. Точно так же в побочной партии преобразуется движение струнных из вступления (такты 74—92). Ясно намерение композитора показать преодоление печали и мрака активным действием.

В разработке та же идея проводится в драматически обостренной форме. Движение становится более активным и вместе с тем сумрачным. Сильнее, чем во вступлении, музыка дает почувствовать таинственные глубины «недоброго». Выразительны и поныне не утратили свежести хроматические ходы параллельными гармониями, с их причудливо меняющимися зловещими красками (вариант темы вступления):



Разработка драматургически строго продумана. В непрерывно пульсирующей ткани сплетаются и вступают в сложные взаимодействия мотивы «жа-

лобы», «таинственных глубин» и сопротивляющейся «воли». Последние победоносно утверждаются в репризе и в коде.

Внушительная по замыслу первая часть симфонии особенно явственно дает почувствовать неровность произведения в смысле чисто музыкальной ценности материала. К. Вёрнер не без основания отмечает в ней монотонию ритмов, недостаток контрастности, нивелированность оркестровки.

Ск е р ц о создает резкий контраст к волевой первой части. Главная тема — красивый звуковой узор. Вьющаяся линия в партии первых скрипок разнообразится прихотливыми ладотональными сопоставлениями и игрой тембров (фразы деревянных духовых). Непрерывное движение главной темы перемежается с двумя трио; первое — оживленно-радостное с элементами народной танцевальности, второе — песенное. Понятно, что после многозначительного первого Аллегро и перед весьма насыщенным продолжением эпопеи понадобилось именно такое, чисто интермедийное скерцо. Но в последней репризе вновь восстанавливается сюжетная нить: валторны и трубы мощно возглашают призывный мотив «волн».

А д а ж и о является не только лучшей частью симфонии, но и одним из высших лирических вдохновений Шумана. В этой скорбной музыке есть лирическая непосредственность романса и строгая сосредоточенность баховских арий*:



* Г. Кречмар справедливо указывает, что «родина этой глубокой, одухотворенной песни — «Трио» из «Музыкального

Тема, с ее широким пеквадратным разворачиванием, острой интерваликой, как бы рождена для полифонии. Композитор с самого же начала соединяет ее с красиво вырисованным мелодическим басом, обращая при этом внимание и на индивидуализированный подбор тембров*. В одном из последующих варьированных проведений мелодия дана на фоне чисто полифонического движения, своеобразного quasi-фугато (см. такт 62 и дальше). Между тем, почти всюду пульсирующий трепетный аккомпанемент, порывистые устремления мелодии к новым, более напряженным вершинам (см., например, такты 105—110) сообщают музыке романтическую свободу. Эти столь противоположные стилистические тенденции сливаются здесь с удивительной полнотой. Адажио из C-dur'ной симфонии как нельзя лучше иллюстрирует шумановский «активный» классицизм, то есть органическое претворение традиционных прообразов в собственном оригинальном стиле.

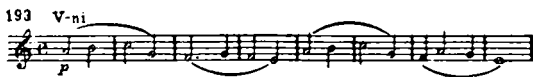
О финале Шуман заметил в цитированном письме, что только здесь он «впервые начал ощущать себя»³⁴, иначе говоря,— почувствовал и сумел выразить победу «сопротивляющегося духа». Финал написан в рондообразной форме** и отличается большой целеустремленностью развития. Краткое вступление с его гаммообразным мотивом дает толчок движению и вместе с тем содержит важный для всей части тематический элемент. Ликующий марш (главная тема-рефрен) сопоставлен с более певучей мелодией, развивающей тему Адажио (эпизод). В первой репризе «действие» становится более интенсивным.

дара» И. С. Баха»³². Имеется в виду главная тема Сонаты (Трио) из баховского цикла «Musikalisches Opfer», начало которой, действительно, очень близко к мелодии Шумана.

* Так, во втором (мажорном) проведении темы, где мелодию ведет гобой, Шуман, по его словам, «с особым пристрастием» поручил басовую партию «меланхолическому фугату»³³.

** Схема финала: A B A₁ → B₁ C (кода).

Рефрен развивается и переходит в большое связующее построение, основанное на материале вступления к финалу. Эта связка выполняет двойную роль: во-первых, здесь увлекательно подготавливается проведение второго эпизода, во-вторых, все более приоткрывается внутренняя устремленность самой темы вступления: из гаммообразного «эмбриона» она постепенно трансформируется в широкую хорально-гимническую мелодию. Новый эпизод является свободным вариантом первого; проводимый в миноре (g-moll), он еще теснее сближается со своим первоисточником — темой Адажио. Трансформация темы вступления в мелодию-гимн завершается в коде. Последняя развернута весьма широко и содержит два основных варианта гимнической темы. Приведу второй из них, наиболее выразительный:



К этому торжественному и одновременно простому напеву (по духу очень родственному финалу бетховенской Девятой) и направлено, в сущности, все предшествующее развитие. Тема коды выражает то позитивное, «идеально человеческое», что, видимо, манило Шумана как апофеоз победившей воли, завоеванной жизни: простоту и силу, личное, ставшее по-бетховенски общим, всенародным.

Третья симфония, Es-dur (op. 97, «Рейнская», 1850). Прошло более двух десятилетий с тех пор, как юноша Шуман пережил свою первую волнующую встречу со «старым Рейном». К реке романтических легенд он обращался впоследствии в своих песнях. Едва ли можно считать случаем, что свою Es-dur'ную симфонию он сочинил в первые месяцы после переезда в город на Рейне — Дюссельдорф. Если даже замысел произведения возник не-

сколько ранее, то новые впечатления, несомненно, оживили его и направили в определенную сторону.

Не обнародованную автором программу Es-dur'ной симфонии можно с достаточным основанием расшифровать как серию картин народной жизни на берегах Рейна. Но здесь, как и в других поздних произведениях Шумана, картинность не очень конкретна и вполне допускает обобщенно-эмоциональную трактовку. Рейн здесь более всего — дух родины, пафос ее национальной жизни. Композитор выбирает, впрочем, только «идеальное». Музыка третьей симфонии говорит о действенной энергии и о сердечности, о простодушном народном юморе и о высоком парении духа. Эта «идеальность» делает симфонию односторонней, а в тех эпизодах, где Шуману не удалось сделать счастливых тематических находок (таков почти весь финал), — только внешне импозантной, «добротной», но не захватывающей.

Главная тема первой части вырастает из ее первых трех тактов — фанфарного, призывного мотива, который по общему характеру (а также благодаря тональности Es) ассоциируется с началом «Героической» Бетховена:



Но это лишь «завязка»: из краткого мотива возникает слитная широкая мелодия, исполненная большой энергии. Вся главная партия, так же как и почти вся первая часть, — воплощение деятельного жизнелюбия, бодрой созидательности. В чисто музыкальном отношении наиболее привлекательна вторая тема — в духе мендельсоновских «уютно»-сердечных «песен без слов»:



Скерцо основано на простодушно-шутливой теме народного характера, напоминающей шумановского «Веселого крестьянина» («Альбом для юношества»):



Далее, в нарушение обычая, следуют подряд две части, близкие по темпу. Однако контраст между ними достаточно ощутим. Третья часть (Nicht schnell) интимно лирическая, тонко выписанный симфонический ноктюрн. Четвертая — «Feierlich» — величаво торжественная и одновременно возвышенно-скорбная. Эту часть композитор первоначально пояснил надписью: «В характере сопровождения торжественной церемонии»³⁵. Замысел связан, по-видимому, с конкретным впечатлением — праздничной церемонией в Кёльнском соборе по случаю посвящения архиепископа Гейселя в кардиналы (12 ноября 1850 года). Конечно, содержанием симфонической пьесы Шумана является не сама по себе церковная церемония, но привнесенная в нее глубокая душевная настроенность и, быть может, более всего впечатление от собора — гениального творения готической архитектуры. Душа и мысль, устремившиеся ввысь к единой страстно желаемой правде, — так можно было бы выразить «готический» дух этой музыки. Чайковский писал о ней: «одна страничка великого музыканта, вдохновленная величавыми красотами собора, составит для грядущих поколений такой же немеркнущий памятник глубины человеческого духа, как и самый собор». И далее Чайковский

углубляет аналогию между музыкой и архитектурой: «Коротенькая изящно угловатая тема этой части симфонии, служащая как бы музыкальным воспроизведением готической линии, проникает через всю пьесу то в виде основного мотива, то как мельчайшая деталь, сообщая сочинению то бесконечное разнообразие в единстве концепции, которое составляет отличительную черту готической архитектуры. Обаяние этой превосходной музыки еще усиливается характеристической прелестью *es-moll*'ной тональности, как нельзя более соответствующей мрачно-величественному настроению, выраженному Шуманом, и массивной инструментовкой, на этот раз весьма кстати примененной»³⁶.

Пьеса написана в характере полифонической органной прелюдии баховской эпохи, но отнюдь не как стилизация, а в творчески свободной, оригинальной трактовке. Короткий основной мотив представляет собой секвенцию из трех восходящих кварт:



Вся пьеса с ее сложно разветвленным узором вырастает из этого единственного тематического зерна. Варьирование исходного мотива — интонационно-ритмическое и контрапунктическое — осуществлено с образцовым мастерством и говорит о глубочайшем проникновении Шумана в технику и дух баховского письма. Именно этим достигается отмеченное Чайковским «разнообразие в единстве»

Уже в первом, экспозиционном разделе пьесы начинается тематическое развитие. В тактах 6—7 появляется ритмически сжатый вариант основного мотива, который служит затем как бы его «побочной ветвью»:



В тактах 8—23 начинается богатая полифоническая жизнь голосов: мотив проходит в форме многоголосной стреттной имитации, причем поочередно в разные интервалы (в октаву и в кварту); кроме того присоединяется «побочный» вариант мотива (восьмыми). В среднем разделе пьесы (такты 23—44) полифоническая разработка становится еще более сложной: в продолжающейся стреттной имитации основной мотив звучит и в увеличении, и в уменьшении, в различных мелодических вариантах:

Разветвленные и все время тяготеющие вверх «готические линии» сливаются воедино в третьем, репризном разделе пьесы (такты 45—51). Тема проходит в мощном унисоне всех групп оркестра на фоне непрерывной фигурации у альтов и виолончелей. Оркестр явственно имитирует «бушующую» звучность органа. Пафос высокого нравственного чувства обретает здесь свое сильнейшее, пламенное выражение. Небольшая кода с ее неожиданным тональным контрастом — «божественным» просветлением» (es-moll,

H-dur) усиливает романтический элемент этой возвышенной поэмы.

В финал оживленно праздничного, народного характера композитор вплетает преображенную тему из четвертой части, а также (в коде) фанфарно-призывный мотив из первого Аллегро. Таким образом здесь, как и во второй симфонии, картина народного праздника синтезирует в себе все идейные мотивы произведения.

Четвертая симфония, d-moll (op. 120, 1841—1851). Созданная с увлечением, в течение нескольких дней сентября 1841 года, симфония эта была вскоре исполнена в концерте Гевандхауза, но большого успеха не имела. Шуман сетовал на то, что у дирижерского пульта стоял в тот вечер не Мендельсон (его заменил концертмейстер Ф. Давид), и был убежден, что новая симфония отнюдь не ниже первой и «рано или поздно получит признание»³⁷. Но неудача с первым исполнением, видимо, заронила внутренние сомнения: произведение не исполнялось и не печаталось. В 1851 году Шуман полностью переинструментировал симфонию, и спустя еще два года она была в этом виде впервые исполнена на нижнерейнском музыкальном празднестве в Дюссельдорфе; дирижировал автор.

Столь робко входившая в жизнь симфония d-moll обрела, однако, судьбу более счастливую, чем любая из шумановских симфоний: стала самой популярной из них, способной вызвать наиболее непосредственный слушательский отклик. В этой судьбе сказался всегда действующий в жизни искусства закон отбора. В симфонии живо ощущается гениальное дарование Шумана, здесь, в отличие от многих его произведений сороковых годов, оно не зажато в тиски сомнений, не охлаждено умозрительными концепциями. Симфония d-moll близка к лучшим страницам ее автора по вольному полету вдохновения, по романтической настроенности, разнообразию, а также — по

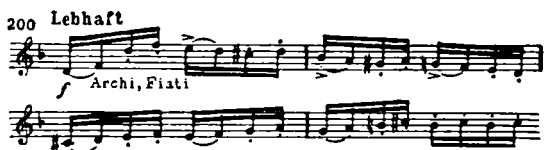
шумановской свободе и гибкости построения. Первоначально автор назвал эту партитуру «Симфонической фантазией» *.

Путь Шумана от его фортепианных фантазий тридцатых годов к симфоническим и инструментальным циклам позднего периода был в определенном смысле восстановлением власти классической сонатной традиции. Симфония d-moll — единственное произведение Шумана в этом жанре, где он стремится равноправно объединить тип классического сонатного цикла и свою излюбленную новаторскую форму. В симфонии есть традиционные четыре части. Но, во-первых, они вливаются одна в другую и исполняются без перерыва. Во-вторых, — что еще важнее, — они сплетаются при помощи общего или родственного тематического материала. Самое характерное, что в этих тематических переключках отсутствует какой-либо предустановленный логический план, подобный, например, сквозному проведению фанфарного мотива во второй симфонии. Так же как в своих фортепианных фантазиях, Шуман словно отдается здесь на волю воображения, а оно рождает связи порою очень неожиданно, под влиянием момента. И характер этих связей разный: то возникает почти точное повторение или вариант, то причудливая трансформация, то лишь «намек» родства, едва уловимые ассоциации. Эти напоминания и ассоциации рассеяны повсюду.

* П. И. Чайковский находил, что четвертая симфония «заключает в себе в избытке всегдашние качества шумановского творчества: необыкновенное богатство мелодического изобретения, оригинальные, сочные гармонические комбинации, необычайное искусство в разработке тем, свежесть и глубокую прочувствованность...». Достоинством этой симфонии Чайковский считал отсутствие в ней «балласта», «того пустяшного переливания из пустого в порожнее... которое французами называется *templissage*. Особенно хороши три последние части, связанные посредством необыкновенно прелестных переходов воедино и исполняемые непосредственно одна за другой, без всяких перерывов» ³⁸.

В одних случаях их скрепляющая композиционная роль очевидна, в других — они создают лишь общую «питонационную атмосферу» произведения — именно так, как это нередко бывает в фортепианных циклах Шумана.

Среди его симфоний d-moll'ная наиболее лирична, проникнута поэзией личного чувства. Такова в особенности взволнованная первая часть, в которую вводит меланхолическое Lento (*Ziemlich langsam*). Уже говорилось о свободной трактовке сонатной формы в этой части. Материал первой темы заполняет собой всю экспозицию:



Две контрастные темы — маршеобразная и игриво певучая — появляются лишь в разработке, что вносит в развитие музыки импровизационную свободу; отсутствие отчетливой, симметрически закругляющей репризы (она сливается с разработкой и с кодой) усиливает ощущение «бесконечного» развертывания формы.

Переход ко второй части — Романсу — одна из тонких музыкальных находок Шумана. Начальный аккорд (кларнеты, фаготы и валторны) воспринимается как минорное «эхо» только что отзвучавшего мажорного тонического аккорда Аллегро. Слух мгновенно ориентируется на тональность d-moll, и гармонизация первых звуков Романса еще не разрушает этой настройки (ощущается как бы дорийский звукоряд d-moll, что сообщает музыке особую колористическую свежесть). Но уже в четвертом такте — мягко, почти незаметно — происходит тональный поворот, и a-moll'ный аккорд воспринимается как новая тоника:

201

Окончание Allegro Начало Романса

Тема Романса и поэтически обаятельна и, при всей своей простоте, удивительно оригинальна. В ней предвосхищаются многие народно-лирические темы Грига и Брамса. Дополнением к основной мелодии, как бы грустным откликом на нее служит реминисценция из вступления к первой части. Средний эпизод Романса — свободная мажорная вариация на только что прозвучавшее «дополнение» (соло скрипки):

202 Violino solo

p dolce

Энергичное скерцо ритмически и интонационно (а также благодаря своей тональности) легко ассоциируется с аналогичной частью бетховенской Девятой. В трио дается вариант средней темы из Романса («вариация на вариацию»):

203 Violino

p dolce

Повторение в конце скерцо всего трио и особенно его мягкая, как бы растворяющаяся звучность в заключительных тактах создают стимул для новой на-

растающей волны развития. Эту роль выполняет вступление к финалу (Langsam). Основная тема финала — ликующий, праздничный марш — заимствована из разработки первого Аллегро; в то же время материал главной партии Аллегро использован во вступлении и служит затем орнаментальным украшением марша:



Финал (сонатное Аллегро) увлекателен изобилием тем, живым ритмическим пульсом, сжатостью и динамичностью формы.

Струнные квартеты

К миру квартетной музыки Шуман приобщился еще в юные, цвиккауские годы на памятных вечерах у Карусов. С тех пор квартет стал для него царством серьезной музыки, эталоном классического мастерства.

Квартет, по глубокому убеждению Шумана, требует и от композитора, и от слушателя наибольшей сосредоточенности и углубленности мысли. Иное отношение к этому жанру представляется ему профанацией. Оценивая гладко написанный и даже не лишенный привлекательности квартет Рейсигера, Шуман отказывается признать в нем подлинную ценность, ибо это лишь музыка «для развлечения дилетантов... квартет, который надо слушать при ярком сиянии свечей, в окружении хорошеньких женщин, в то время как настоящие бетховенианцы запирают дверь и наслаждаются, упиваясь каждым тактом в отдельно-

сти»³⁹. Для настоящего понимания квартетной музыки требуется, по его мнению, не одно лишь исполнение и слушание, но и непременно сознательная ориентировка в композиции произведения. Именно поэтому он настаивает на необходимости издавать не только голоса, но и партитуры квартетов, которые помогают понять авторский композиционный замысел. «Редко,— пишет он,— могут найтись одновременно четыре музыканта, которые способны без партитуры понять сложные комбинации такого рода произведения,— даже после многократного совместного проигрывания»⁴⁰. Познание квартета должно происходить «с партитурой в руках», и Шуман напоминает, как полезны были издания партитур для «понимания и распространения» квартетов «старых мастеров» (Моцарта, Гайдна, Бетховена)⁴¹.

В камерной музыке для Шумана нет более высоких достижений, чем квартеты Бетховена. Он «не находит слов», чтобы выразить «величие» бетховенских квартетов Es-dur (op. 127) и cis-moll (op. 131). «Наряду с некоторыми хорами и органными вещами Себастьяна Баха они представляются высшими пределами, до сих пор достигнутыми человеческой фантазией и искусством»⁴². Высоко оценивая квартеты Шуберта и Мендельсона, он, однако, видит зерна будущего прежде всего у Бетховена в его поздних квартетных опусах; здесь, по его словам, «таятся сокровища, о которых мир едва подозревает и которые ему еще придется раскапывать в течение долгих лет»⁴³.

К созданию своего первого и единственного квартетного опуса, поражающего выработанностью мастерства, Шуман подошел постепенно. В его письмах зафиксированы и некоторые предшествующие опыты в этой области, видимо не доведенные до конца или разочаровавшие композитора. Так, в 1838 году, сообщая И. Фишгофу о своих произведениях «последнего времени», он называет, в частности, струнный квартет, который его «очень осчастливил, хотя это

всего лишь опыт»⁴⁴. Спустя год Шуман пишет Кларе о начале работы над двумя струнными квартетами; «могу тебе сказать, — добавляет он, — я начал так же хорошо, как Гайдн, и мне лишь не хватает времени и внутреннего покоя»⁴⁵. Только ли недостаток времени и покоя мешал Шуману завершить свои квартетные пробы? Напомню, что 1838—1839 годы — время создания Новеллетт, «Детских сцен», «Юморески», «Крейслерианы», «Венского карнавала», то есть время подлинного творческого расцвета композитора. Вероятно, мешали новые требования и новые трудности, возникшие при соприкосновении с квартетным письмом, мешала неуверенность в себе.

Шуман отлично знал классическую и современную квартетную литературу (об этом ясно свидетельствуют его рецензии на камерные концерты Гевандхауза), но весной 1842 года, решив снова испытать свои силы в этом жанре, он на два месяца засаживается за штудирование квартетных партитур Моцарта и Бетховена. В июне и июле создаются все три шумановских квартета ор. 41. Сыгранные несколько раз в домашней обстановке у первого скрипача квартета Гевандхауза Ф. Давида, они были восприняты как новое первоклассное достижение Шумана. Так, в частности, расценивал их Мендельсон и, видимо, другие крупные музыканты Лейпцига. Кантор Томаскирхе М. Гауптман писал Л. Шпору, что в шумановских квартетах его «поверг в изумление талант композитора»; прежде, зная лишь его фортепианные сочинения, «которые всегда были так афористичны, фрагментарны и впадали в странности», автор письма считал дарование Шумана «гораздо менее значительным»; в квартетах «также нет недостатка в необычности формы и содержания, но все это проникнуто и объединено духовной содержательностью и, поистине, многое здесь очень красиво»⁴⁶.

Сам композитор был очень удовлетворен своими квартетами; «я не жалел усилий, — пишет он Р. Гер-

телю, — чтобы сделать что-нибудь действительно стоящее, и я часто думаю — это мое лучшее» (1842) ⁴⁷. Через несколько лет он повторяет почти те же слова: «Я все еще считаю их [квартеты] моим лучшим произведением раннего периода, и Мендельсон высказывался часто в этом же смысле» (1847) ⁴⁸. Прибавлю к сказанному существенное замечание Шумана о том, что его квартеты следует рассматривать как «примечательные и характерные» для «нового и новейшего направления музыки в этой области». Сама эта область, по его мнению, «отнюдь не исчерпана и еще явятся новые мастера, призванные ее прославить» ⁴⁹.

Образцы первоклассной работы мастера, логически обоснованные и отточенные в каждой детали, шумановские квартеты вместе с тем несут на себе печать самого свежего вдохновения. Конструирующая мысль остается «за кулисами», «на сцене» же все происходит непринужденно, легко, овеянное поэтическим волнением, порывами живой страсти.

Есть нечто общее в атмосфере первых частей шумановских квартетов: они все светлые, ласково певучие, «счастливые», но душевно подвижные; их эмоциональные полюсы — от мягкого, «играющего» чувства радостной удовлетворенности до светлого, восторженного порыва. Нити внутреннего родства соединяют их с некоторыми элегическими эпизодами из «Любви поэта» и «Frauenliebe». В 1842 году еще в разгаре была весна личной жизни Шумана, и, думается, нигде он так полно не выразил себя самого в этот период, как именно в лучших песнях и в струнных квартетах.

Но ход развития цикла в каждом из трех квартетов самостоятелен и ни в одном звене не повторяется.

В первом квартете, *a-moll* (ор. 41 № 1), за певучей элегией следует контрастное скерцо, — игриво таинственное, вместе с тем галантно «учтивое», будто эльфы, танцующие менуэт; далее —

немецкое Адажио с широкой кантиленой, которая, вероятно, показалась бы чувствительной, если бы ее динамически не насыщала квартетная полифония и богатая гармоническая ткань; и затем новый контраст — заключительное Presto, поначалу только заражающе энергичное, но тут же увлекающее своим сложным полифоническим «действием».

Во втором квартете, F-dur (ор. 41 № 2), медленная часть на втором месте. Образуется контраст двух типов мелодии: в Аллегро она течет плавной широкой струей, в Анданте — складывается из коротких выразительных фраз, образуя род лирического ариозо. Полифония отступает здесь на второй план, чисто гармонический склад позволяет сосредоточить все внимание на тонкой выразительности отдельных интонаций, говорящих о нежном трепетном чувстве. И здесь же начинается чисто шумановская игра «масок». В смене коротких вариаций облик темы меняется порой до неузнаваемости. В главной теме скерцо нет и следа игривости: вероятно, один из его прообразов — третья часть пятой симфонии Бетховена; это музыка беспокойная, моментами сумрачная. Тем более свежо, почти с пародийной контрастностью звучит трио — насмешливое подражание традиционным средним эпизодам в духовых маршах. Финальное Аллегро совсем иное, нежели в первом квартете: это виртуозно разработанный легкий танец, нечто вроде польки.

Третий квартет, A-dur (ор. 41 № 3), заметно превосходит предшествующие два и яркостью тематического материала и размахом, моментами приближающим его к симфонии. После первой части с ее двумя мелодически широкими темами следует заменяющая скерцо тема с вариациями (Assai agitato). По вдохновению и мастерству это не только лучшая часть данного цикла, но и одно из высших вообще творческих достижений Шумана. Глубокая содержательность соединяется здесь с пре-

дельной сжатостью и динамизмом формы. Удивителен при столь тесных рамках широкий диапазон чувств, выраженных в смене вариаций. Тема воплощает трогательно нежную и робкую мольбу; в первой вариации (стреттно имитационной) резко усиливается волнение; во второй (*L'istesso tempo*) стихийная взволнованность переходит в настойчивое «движение к цели» (имитационное проведение нового варианта темы), третья — возвращение к лиризму первоначального изложения темы, но выраженному более полно, открыто (ликвидируется маскировка метрических акцентов); четвертая вариация, по словам Чайковского, — «бурный, энергически сильный эпизод», воплощение мужественной решимости. Но здесь происходит удивительная, волшебная по красоте перемена: бурный поток, выйдя из теснины, вливается в широкое мирное русло... Музыка становится почти идиллической, но не безжизненно спокойной, а скорее романтически мечтательной, — взгляд устремлен к вечно манящей и вечно ускользающей красоте. Совсем иной род лирики наполняет собой Адажио — пьесу благородно возвышенную и несколько мрачную по своему главному настроению. В финальном рондо, напротив, господствует эффектная праздничность. Здесь Шуман темпераментно развивает свой излюбленный (прославленный финалом «Симфонических этюдов») пунктированный ритм — выражение неистощимой энергии и праздничного блеска.

Новизна шумановских квартетов менее всего проявляется в их структуре: общие композиционные рамки всех трех партитур близки к классической традиции. Последняя обновляется здесь «изнутри», благодаря стилистической свежести материала и своеобразию приемов развития. Музыка на каждом шагу обнаруживает новые для своего времени приметы в гармонии, в ритмике, в своем «дыхании» и в том, как происходит внутреннее наполнение ее общих архитектурных рамок. Эти приметы, как и все подлинно

творческие находки, и поныне сохраняют особую художественную прелесть.

Слух и сейчас с наслаждением задерживается на теме второй части A-dur'ного квартета (см. выше нотн. пример 85а). Интонация робкой жалобы-мольбы, как будто хорошо знакомая и не раз облюбованная в музыке классиков, предстала здесь совсем по-новому благодаря продлению первого звука, скрывающего метрический акцент, мелодия приобрела иное, романтически свободное дыхание, стала более индивидуальной.

Можно указать на вполне аналогичный пример ритмического «высвобождения» мелодии в Анданте из второго квартета (см. такты 16—32). Эти примеры имеют отношение к одной из ценнейших общих особенностей квартетов (разумеется, и многих других произведений зрелого Шумана) — их сознательной тенденции к свободному, «бесконечному» продлению мелодического рисунка, как бы выражающего ритм живой речи. Очень характерна, например, взволнованная «задержка дыхания» в одной из тем A-dur'ного квартета (окончание побочной партии первой части):



Шуман упорно избегает механической периодичности, простой повторности, резких границ между частями мелодии. Почти во всех напевных по своей природе темах квартетов мелодия предстает в непрерывном «росте» — расширяясь по масштабу, захватывая все новые звуковысотные пределы. Именно так, в виде почти непрерывающегося мелодического

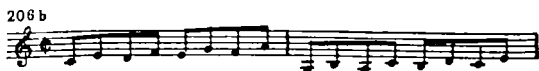
движения, построены главные партии первых частей квартетов*.

В квартетах заметна и другая, очень типичная для Шумана новаторская черта: изобилие и взаимосвязанность тематического материала. Рождающиеся на каждом шагу новые мелодические образования подобны побегам и листьям, произрастающим от единого стебля. Этот непрекращающийся «рост» исходной мысли значительно меняет подчас характер крупных частей формы. Так экспозиционные разделы сонатных частей в ряде случаев представляют собой не сопоставления двух отчетливо оформленных тематических групп, но скорее некий единый «стебель» с «побегами». Вот, например, исходная мысль и ее ответвления в экспозиции четвертой части квартета *a-moll*:

Начальное предложение главной темы

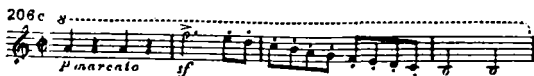


Первая тема побочной партии —
на материале второй фразы
главной партии



* Это можно проследить, например, в главной партии второго квартета. Восемьтактное изложение темы непосредственно вливается в развивающее построение, в котором звуковысотные границы значительно раздвигаются. Третье построение (16 тактов) служит непосредственным продолжением предыдущего, и мелодический рисунок подымается здесь еще выше (верхним пределом был звук *ля* второй октавы, теперь стал *ре* третьей октавы). Далее следует повторное (репризное) проведение темы, которая изложена полифонически: имитационные вступления голосов, «размножая» основной мотив, во много крат усиливают его мелодическую энергию и захватывают еще более широкий звуковой диапазон. Так происходит непрерывное продление и насыщение родившегося в первых восьми тактах мелодического потока.

Вторая тема побочной партии —
свободный вариант главной темы



Заключительная партия — новый
свободный вариант главной темы
на фоне фигураций из первой темы
побочной партии



В разработке тема заключительной партии проводится в следующем минорном варианте:



Одним из признаков «образцовых произведений последнего времени» Шуман считал наличие в них «сквозной нити»⁵⁰. Мы видим, что композитор добивался такого рода связности и в своих квартетах. Можно обнаружить интонационное родство тем не только внутри отдельных частей*, но и во всем цикле. Речь идет именно о родстве, то есть о типичных для Шумана (и многократно нами отмеченных) мелодических «ассоциациях», возникающих с разной степенью отчетливости и без какой-либо строгой системы.

* К. Вёрнер устанавливает глубокую взаимосвязь всех тематических разделов в первой части квартета № 1⁵¹.

У Шумана, судя по его рецензиям, уже в тридцатые годы было вполне сложившееся представление об «истинном» квартетном письме. Музыка должна быть написана так, чтобы каждый из четырех исполнителей «имел что сказать», чтобы в ансамбле разворачивалась «беседа между четырьмя людьми»⁵². Каждый голос должен «сохранять самостоятельность, извивы и скрещивания голосов должны быть интересны»⁵³.

Постановка таких задач была для Шумана исключительно заманчивой, так как давала неограниченный простор его давней склонности к полифонии. Работая над квартетами, композитор шагнул в своем полифоническом мастерстве на новую ступень: он добился ранее несвойственной ему длительной выдержки и систематичности в применении полифонических приемов. Победа состояла в том, что, поставив себя в жестко дисциплинирующие условия, Шуман не впал здесь в подражательную традиционность, остался самим собой, а сложнейшую «механику» квартетного письма сделал, как уже говорилось, «незаметной».

Исключительно велика в квартетах Шумана роль имитационного изложения. При помощи своих излюбленных стреттных имитаций композитор с наибольшей эффектностью добивается усиления мелодического потока («разлива вширь»). Так применены стреттные имитации в первой части A-dur'ного квартета. В других случаях, при коротком интервале вступлений, не так заметен эффект продленной мелодии как общего лихорадочно нетерпеливого «набегания» голосов, растущего возбуждения (квартет A-dur, вторая часть):



Там, где господствует гомофония, Шуман тщательно разрабатывает сопровождающие голоса, добиваясь всюду выразительной линии, рельефно вырисованного собственного узора. Легко проследить это в медленных частях всех трех квартетов, изложение которых отличается особенно тонкой детализацией.

Но камерная детализация изложения не является сплошной. Изобретательность Шумана сказывается в том, как он чередует и распределяет на протяжении квартетной партитуры детализированный и обобщенный характер звучания. В A-dur'ном квартете, например, рядом с тончайшей квартетной тканью можно заметить как бы две прорывающиеся волны широкого изложения — почти симфонического по своей компактности и звуковому масштабу; такова последняя вариация (*risoluto*) из второй части и главная тема финала. Об этом расширении камерного жанра Григ заметил: «Мендельсон в своих произведениях для струнных инструментов очень редко или попросту никогда не отклонялся от тех полифонических канонов, каких придерживались Гайдн, Моцарт и ранний Бетховен. Шуман шел более от позднего Бетховена, который, как и Шуберт, не боялся гомофонии и даже симфонически оркестрового стиля в своих струнных квартетах»⁵⁴.

Фортепианные ансамбли

Шесть шумановских струнных ансамблей с фортепиано (квintет, квартет и четыре трио) имеют общую отличительную черту, вытекающую из природы данного жанра: относительно большую внешнюю эффектность, «эстрадность». Существовало обстоятельство, которое могло побудить Шумана к созданию именно таких произведений. Он хорошо знал, что почти все написанное им в тридцатые годы не стало еще достоянием широкой концертной публики. Творче-

ская принципиальность, вера в свою художественную правоту, несмотря на преобладающее равнодушие слушателей к новому, ищущему искусству, отнюдь не убивали в нем естественных забот музыканта-практика. Шуман несомненно искал путей к слушателю-непрофессионалу. Он знал, как много в этом смысле может дать создание вполне «репертуарных» вещей. Первостепенно важным было для него, в частности, сочинение выигрышных произведений для выступлений Клары, в то время почти единственной пропагандистки его творчества на концертных эстрадах Европы. Фортепианные ансамбли, доходчивые по своей природе, привлекательные для солиста, поскольку, сохраняя за ним ведущую роль, они вносят в программу освежающий контраст, — сразу же могли обогатить репертуар Клары. Так и произошло: квинтет вместе с другой весьма эффектной ансамблевой пьесой (Анданте и вариации для двух фортепиано ор. 46) уже с 1843 года прочно вошли в концертные программы Клары и исполнялись повсеместно с огромным успехом.

Нетрудно заметить, в чем Шуман приближается к запросам более широкой концертной публики своего времени. Прежде всего, в обилии доходчивых тем. Его «фильтр» здесь менее художественно «аристократичен», нежели в фортепианных циклах тридцатых годов. В широких мелодиях, таких, например, как главные темы медленных частей трио, заметны тесные соприкосновения с популярными интонациями бытовых романсов, и музыка нередко подходит к той черте, где лирическая сердечность становится чувствительностью, а патетика — мелодраматичностью. В оживленных Аллегро, как, например, в финале *g-moll'*ного трио, много эффектной бравурности. В жанровых эпизодах — не столько изысканная характерность, сколько увлекательная «плакатность», массовость (например, в *g-moll'*ном марше из названного только что финала).

К этому прибавляются неизменно действующие свойства фортепианного изложения. Шуман не чуждается в своих ансамблях ни виртуозности, ни фортепианной «концертности», в широком смысле слова, то есть изложения декоративно броского, артистически выигрышного. В своих фортепианных ансамблях (как и в симфониях) Шуман не заставляет слушать музыку «через лупу», временные масштабы изложения и развития материала более широки, и в этом отношении форма, весь процесс разворачивания мыслей более доходчивы.

«Популяризируя», Шуман не идет, однако, на приспособление к невзыскательности, к эстраднему пустословию. Если его фортепианные ансамбли не всегда стоят на одном уровне, то только по степени яркости и самобытности материала, по неодинаковой чисто музыкальной ценности «заполняющей ткани». Но в принципе почти все время происходит переработка общезначимого звукового материала в лаборатории мысли и мастерства. Результат тот же, какой приходится нередко с изумлением наблюдать у Чайковского, например, в его балетах, в его фортепианных концертах: исходная мысль, почти дразнящая своей безыскусственной простотой, будто бросающая вызов любой «ученой» музыке, легко входит в русло выработанной отточенной музыкальной формы с ее всегда индивидуально задуманной конструктивной идеей. И тут незаметно, по тайному мановению воли мастера, обыденное становится артистически приподнятым, плоско-чувствительное — глубоким, болтливо-бравурное — полным действенной энергии.

К самым вдохновенным произведениям Шумана принадлежит его фортепианный квинтет (E s-d u r, о р. 44, 1842) — одинаково выдающийся и по глубине мыслей, и по разнообразию, и по зрелому, совершенному мастерству. Квинтет открывается «флорестановским» мужественным А л л е г р о, в

котором главная тема — дерзкая и размахистая — полна неистощимой энергии:



В развитии этой темы замечательны смены эмоциональных оттенков; так, начиная с такта 27, новый вариант мелодии, иной тип изложения сообщают музыке характер ласкового утешения. В побочной теме лирическому диалогу виолончели и альты все время сопутствует взволнованно бьющийся пульс фортепианного аккомпанеента. Вся первая часть проходит в непрерывном движении, в беспокойстве. Это кипение жизненных сил, не знающих ни остановки, ни отдыха.

Вторая часть — в характере траурного марша — по словам Чайковского, «представляет в тесных рамках целую мрачную трагедию»⁵⁵. Ее ближайший прообраз — медленная часть «Героической» Бетховена. Эти два произведения да еще финал из Шестой Чайковского — вот, вероятно, наивысшее из всего, что создано было когда-нибудь в музыке на тему о смерти, о вечной разлуке, о скорби последнего прощания. Подобно Бетховену, Шуман создает образ мужественной, гражданской скорби. Индивидуальное своеобразие его темы в гениально найденном выражении терпкой горечи.

Живописное полотно может быть совсем готовым, но еще не родившимся. Только один точно найденный мазок нередко совершает это чудо рождения. Такой гениальной находкой представляется мне аккомпанемент к шумановской траурной мелодии — его предельная звуковая скупость (здесь прямая аналогия с речитативом «Во сне я горько плакал») и

особенно его щемящая гармония пятого такта, выразительность которой оставляет неизгладимое впечатление:

209 *In modo d'una Marcia. Un poco largamente*
molto ma marcato



Если первая тема захватывает своим особым сочетанием эмоциональности и суровой сдержанности, — большая дума о жизни, добрая и мудрая, держит в узде рвущееся наружу личное чувство, — то в новых эпизодах с такой же художественной силой передан непосредственный голос сердца. Вторая тема (как бы возникающая на месте мажорного трио), удивительная по своему контрасту с первой, полна романтической трепетной красоты. Это, конечно, образ утраченного — цвета жизни, ее юной мечты:

210 *espress. ma sempre p*



Раздвигая обычные рамки марша, Шуман вводит самостоятельную третью тему (*Agitato*), — трагически бушующую, полную гневного протеста *. По словам Чайковского, в этом «бурно клокочущем эпизоде» слышится «отголосок страстной души, потрясенной и возмущенной трагическим фактом смерти любимого человека» ⁵⁶:



Динамическая сила «клокочущей» музыки чрезвычайно велика; она продолжает пульсировать в то время, как уже звучит репризное проведение главной, траурной темы марша, усиливая его трагедийность.

Скерцо с его стремительной гаммообразной темой как бы восстанавливает жизненную стихию первого Аллегро и прокладывает для него новое русло. Большую роль гаммообразного движения во всем квинтете и особенно в скерцо отметил В. Стасов. Это постоянное «в о з в ы ш е н и е», по его словам, «не нечаянность... тут есть какая-то программа. В этой программе главную роль играет стремление» ⁵⁷. Два трио по-разному контрастируют с основной темой скерцо, но ни на минуту не обрывают его живой пульс. В первом трио вырисовывается более релье-

* Марш написан в семичастной концентрической форме, более всего напоминающей рондо-сонату:

$$\boxed{A \quad B \quad A} \quad | \quad \boxed{C} \quad | \quad \boxed{A_1 \quad B_1 \quad A_2}$$

Центральный эпизод (С), будучи резко контрастным, вместе с тем варьирует наиболее характерный мелодический оборот главной темы марша (*f — as — g — c*) — типичный для Шумана случай проникновения вариационности в рондо. В репризе побочная партия (B_1) перемещается в тональность мажорной субдоминанты (F-dur).



Титульный лист первого издания фортепианного квинтета, ор. 44

ефная мелодия. Решительные ходы по квинтам представляют собой свободный вариант темы Аллегро; в то же время непрерывно «вертящееся» движение в партии фортепиано варьирует квинтовые интонации струнных инструментов:

212 Scherzo molto vivace



В коде варьированный танцевальный напев финала сплетается с главной темой первой части квинтета:



Эта кода — образец искуснейшего полифонического письма Шумана, идеал которого он выразил в цитированном уже парадоксально шутливом афоризме: «Самой лучшей фугой будет всегда та, которую публика примет приблизительно за штраусовский вальс, другими словами, та, где корень искусства скрыт, как корень цветка, так что мы видим лишь самый цветок». И действительно, сложная композиционная техника квинтета (особенно финала) не оказалась помехой для его восприятия в широкой слушательской среде. Наоборот, творческая выдумка композитора в сочетании с его всегда живым воображением привела к созданию полноценной, оригинальной и вместе с тем широко доходчивой музыки. В. Стасов справедливо писал, что шумановский квинтет — «пьеса, чрезвычайно способная к популярности»⁵⁸. Успех квинтета явился началом интереса к музыке Шумана в самых разнообразных аудиториях мира.

Фортепианный квартет (Es-dur, op. 47, 1842) если и уступает квинтету, то лишь в степени самобытности и яркости тематического материала, но вполне равен ему по темпераменту, блеску, по размаху мастерства. В главной партии первой части с ее очень классической темой явно недостает шумановской способности «лепить» традиционный материал по своему; и лишь в дальнейших трансформациях основной мысли, в интенсивности развивающих эпизодов начинает полнее ощущаться «своя воля» композитора. В главной теме скерцо очень отчетливо проступают влияния «Сна в летнюю ночь» Мендельсона, а в первом трио — связь с его же лирикой «Песен без слов». Но во втором трио, развивающем материал главной темы скерцо, мы наблюдаем уже более острые вспышки шумановской фантазии — его страсти к необычному, колористически причудливому. Певучее Анданте открывается фразой скрипки, которая является почти «декларацией» итальянски чувствительного мелодизма. Эта фраза вводит в широкую романсовую тему, которую отнюдь нельзя назвать оригинальной. (К. Вёрнер связывает ее с манерой Шпора.) Но вряд ли найдется слушатель — будь то музыкант или любитель, — которого не увлечет выразительность этой кантилены и особенно ее полные мелодически чувственной красоты «интонации септими». Шуман усиливает воздействие этой темы при помощи полифонической обработки (каноническая имитация):



Финал своим «наступательным» пылом, остроумным и композиционно-изобретательным развитием, в частности, обилием полифонических приемов очень близок к аналогичной части квинтета; но, увы, — без столь же сочной и мелодически доходчивой главной темы.

Начало работы Шумана над фортепианным трио относится все к тому же счастливому периоду. Зимой 1842/43 года он сочинил для этого ансамбля четырехчастную сюиту, которую в 1850 году опубликовал под названием «Фантастические пьесы» оп. 88. Названия присвоены и отдельным частям: первая — «Романс», вторая — в жанре скерцо — названа «Юмореской», третья, медленная часть — «Дуэт», четвертая — маршеобразный финал.

Лишь в 1847 году Шуман вернулся к данному жанру, сочинив свои известные впоследствии трио d-moll и F-dur.

Первое трио, d-moll (оп. 63, 1847) — одно из самых эмоциональных произведений позднего Шумана. Его первую часть хорошо определяет авторская ремарка: «Mit Energie und Leidenschaft» (энергично и страстно). Эти слова более всего характеризуют главную тему. Ее упорный ритм, широко раскинутый мелодический рисунок, настойчивое безостановочное движение создают образ мужественно борющейся души:



Увлекательна и вторая тема — тоже взволнованная, но более светлая и романтическая. Примечательна здесь хроматизированная мелодия с «бесконечно» развивающейся линией, напоминающая вагнеровскую («тристановскую») манеру:



Жизнь с ее суровым драматизмом и мольба о любви, о красоте — так можно истолковать контраст двух основных тем первой части.

В разработке возникает новый, интригующий воображение контраст: тема любовной мольбы чередуется с архаическим напевом, в котором есть что-то от старинных церковных песнопений:

219 *Tempo I, nur ruhiger*



Кажется, будто в этой новой главе музыкальной поэмы хрупкий женский образ предстает перед нами где-то среди старых каменных стен монастыря, и мы слышим, как затерянная душа взывает к далекому другу... И далее (в репризе) тема «мужественной борьбы» развивается еще более настойчиво, порой приобретая героический, утверждающий характер.

К ней очень близок главный образ второй части. Неуклонное стремление, упорное действие — таков смысл первой темы этого энергичного скерцо. С ней сопоставлена певучая мелодия трио, в которой есть много общего с темой любви из первой части цикла.

Третья часть — широкая лирическая «ария без слов». Автор обозначает ее ремаркой: «Langsam, mit inniger Empfindung» (медленно, с искренним чувством). Мелодия возникает и развивается с удивительной непринужденностью, как живая речь, с ее естественными задержками, вздохами, свободными ускорениями:



Сольная «ария» превращается в дуэт: с мелодией скрипки сплетается столь же непринужденная и свободно развивающаяся партия виолончели. В среднем разделе настроения тоски и грустных воспоминаний уступают место светлой мечте. И вновь возникает печальный, «осенний» напев одинокой души.

В финале жизненная энергия, романтический «жар души» переливаются в кипение праздничных чувств. Главная тема этой части, почти моцартовская по своей простодушной веселости, дышит молодостью. Сила соединена в ней с изяществом, беспечная игривость — с волей и действительностью.

Второе трио, F-d u r (о р. 8 0, 1 8 4 7—1 8 4 9), во многих отношениях отличается от предшествующего. В нем меньше открытой, романтически пышной эмоциональности, меньше и внешней эстрадной доходчивости. Но вместе с тем и больше оригинального, тонко проработанного. Очень своеобразна и не имеет прямых аналогий у Шумана основная тема первой части — нечто вроде театрального марша с острой ритмикой, с игрой характерных мотивов. Обращает на себя внимание мозаичность этой темы, вся она соткана из мельчайших интонационных ячеек, крепко сцепленных между собой, но и, вместе с тем, свободно, прихотливо раскинутых.

Вторая, медленная часть — царство широкого, певучего мелодизма. Она представляет собой поистине образец выразительной обработки голосов в их полифоническом сочетании. Третья часть — маленькое «интермеццо» — прекрасна не только по своей ювелирной отделке, но и по красоте мелодического материала, по общей поэтической настроенности. Интимный, задушевно лиричный вальс, переданный в «беглых контурах», летучих штрихах — так можно было бы определить композиционный замысел этой пьесы.

Особая прелесть мелодии заключается здесь (как и в теме вариаций из А-dur'ного квартета) в ритмическом «парении», в обходе тактовых акцентов, благодаря предупреждающему первому звуку каждого мотива. Выразительность мелодического штриха усилена еще и постоянными имитациями; слово мольбы или нежного признания неразлучно с его отзвуком:

221 In mässiger Bewegung

The image shows a musical score for Violin and Piano. At the top, it is numbered '221' and has the tempo marking 'In mässiger Bewegung'. The score is divided into two systems. The first system features a Violin (Vlc.) part with a melodic line and a Piano accompaniment. The Piano part includes dynamics such as *p* and *sp*. The second system continues the melodic and harmonic development, with a fermata over the final note of the violin line.

Финал (Nicht zu rasch) лишен какой бы то ни было претензии на внешнюю эффектность, занимательность. Здесь отсутствует даже традиционно «финальная» оживленность. Музыка обходится без рельефно оформленного мелодизма и приковывает внимание лишь к сложно сплетенной звуковой ткани. Но, вовлекаясь в это «плетение», слух с огромным и все возрастающим интересом следит и за узором отдельных голосов, и за полифонией, и за постоянными сгущениями и разрядками в гармонии. Наслаждение, вызываемое этой деятельной жизнью музыки, этим рождением и ростом живого «организма» поющих голосов, трудно перевести на язык эмоций и тем более

223

V. *p*

Vlc. *p*

p

Из арабески рождается и новая интересная фигура — движение пиццикато, которое служит увлекательной динамичной подготовкой репризы:

224

pizz. p marcato

В коде мотив-арабеска все чаще звучит в своем первоначальном виде, но полифонические сплетения с вариантом того же узора (что особенно близко напоминает «Вещую птицу») все более и более обостряют его удивительную мелодическую красоту:

225

V. *f*

Vlc. *f*

f

Создается впечатление, что и во второй и в третьей частях *g-moll'*ного трио Шуман был во власти каких-то воспоминаний или ассоциаций, связанных с миром его собственных музыкальных образов. В Анданте (*Ziemlich langsam*) нельзя указать определенного источника тематического материала, но его певучая и, вместе с тем, речитативно-свободная мелодия каждой своей интонацией, каждой гармонической подробностью напоминает какую-нибудь из элегически светлых тем Шумана (в частности, эпизод из первой части *a-moll'*ного фортепианного концерта, четвертую пьесу из «Крейслерианы»). В скерцо композитор использовал еще одну тему-арабеску, на этот раз из первой части своей четвертой симфонии:



Четвертая часть (*Kräftig, mit Humor*) диаметрально противоположна финалу предшествующего, *F-dur'*ного трио. Это типично «финальная» пьеса с доходчивыми жанровыми темами (юмористический, затапливаемый танец и далее марш), с эффектным виртуозным изложением. Весь цикл обладает безукоризненной логической стройностью; его схема — от музыки страстного порыва, через красивую созерцательность и тонкую звукопись к занимательности и праздничности — очень естественна, предполагает непрерывное освежение и возрастание заинтересованности слушателя. Но в *g-moll'*ном трио эта проверенная схема только отчасти оправдывает себя. Ни в средних частях, ни в финале композитору не удастся возобновить то ощущение подлинного творческого подъема, которое господствует в первом Аллегро.

В финале внешняя оживленность и блеск не в состоянии скрыть недостаток обычной для зрелого Шумана конструктивной выдумки, дерзкой игры воображения. Здесь композитор в большей мере уступает традиции, нежели овладевает этой традицией, чтобы, как, например, в квинтете, вести слушателя в новые дворцы и анфилады своего творческого воображения.

Глава десятая

КРУПНЫЕ ВОКАЛЬНЫЕ КОМПОЗИЦИИ.— МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

В 1842 году Шуман писал Космали: «Знаете ли Вы мою утреннюю и вечернюю молитву художника? Это немецкая опера. Вот где нужно действовать»¹. Театральные планы, поиски, углубленные размышления о путях и принципах оперного искусства занимают едва ли не важнейшее место в творческой жизни Шумана на протяжении почти целого десятилетия. Около двух лет с высоким напряжением мыслей и чувств работал он над своей единственной оперой «Геновева». С музыкальным театром в той или иной мере связано еще пять крупных вокальных произведений Шумана, появившихся в то же десятилетие (начало сороковых — начало пятидесятых годов): «Рай и Пери», «Сцены из «Фауста», «Ман-фред», «Реквием по Миньоне», «Странствие Розы». И если не все в этих композициях оказалось на одинаковой высоте, то они, во всяком случае, остались значительными вехами в истории европейской оперы и оратории своей эпохи, не говоря уже о том, что в этих партитурах разбросаны многие перлы шумановского вдохновения и мастерства.

Понятие «немецкая опера» имело в устах Шумана

глубокий смысл, знаменовало определенный эстетический идеал. Что отталкивало его и что манило в современном музыкальном театре Европы? Еще в 1837 году Шуман выступил против главного своего антагониста в области оперы — Джакомо Мейербера. Высказываясь о «Гугенотах», он «не находит слов, чтобы выразить свое отвращение» ко всему, что увидел и услышал в этом спектакле. По его мнению, основной козырь Мейербера — внешний эффект; этот композитор стремится воздействовать на слушателя любой ценой, не считаясь ни с какими эстетическими принципами, приспособляясь к любым, даже самым низкопробным требованиям театральной публики. «Ошарашить и пощекотать — высший девиз Мейербера, это ему удастся, когда он имеет дело с простачком...» В «Гугенотах», на взгляд Шумана, «все преднамеренно плоско, нарочито поверхностно», всюду «предельная неоригинальность», хотя и есть умение «преподнести, придать блеск, драматически обработать» * 2.

Шуман против того, чтобы задача «понравиться публике» становилась господствующей и самодовлеющей, чтобы ей приносилось в жертву подлинное искусство оперного композитора. В рецензии на оперу Рейсигера «Адель де Фуа» он говорит: «Немецкие композиторы терпят неудачу большей частью тогда, когда стремятся понравиться публике. Но пусть кто-

* Примечательно почти буквальное совпадение этих высказываний с вагнеровской критикой Мейербера. «Тайна мейерберовской оперной музыки — «эффект», — пишет Вагнер. Если у Вебера драма (имеется в виду «Эврианта») «на всем своем протяжении, до малейших сценических нюансов, растворилась в его благородной, полной чувств мелодии», то у Мейербера — лишь пестрая смесь различных элементов. «Он чувствовал, что весь этот накопленный запас музыкальных эффектов может произвести необыкновенное действие, если его собрать со всех углов, набросать в одну кучу, прибавить сюда театрального пороха с канифолью и с небывалым треском взорвать на воздух» 3.

нибудь из них хоть раз даст что-нибудь собственное, простое, идущее из глубины его существа, и он увидит, что достигнет большего». Здесь же — развитие этой мысли: «Повторяю, создайте только подлинно самобытную, глубокую и простую немецкую оперу, пишите ее так, будто никакой публики не существует, но покажите настоящего художника, настоящую культуру, и вы увидите, что вам от этого будет только лучше»⁴.

В этих строках уже достаточно отчетливо приоткрывается шумановский идеал: глубина, простота, цельность, истинное мастерство и еще отмеченная в той же рецензии «правдивая выразительность», «соответствие между музыкой и словом» — вот важнейшие эстетические качества «немецкой оперы», как ее представляет себе Шуман. Мы легко найдем подтверждение этому в его высказываниях о веберовской «Эврианте» и о «Тангейзере» Вагнера, впервые услышанном в 1815 году⁵.

Но еще полнее этот идеал проявился в собственных оперных исканиях Шумана. Характерны уже поиски сюжетов, во многом напоминающие Вагнера. Композитора привлекают психологическая или историческая драма, легенда с глубоким философским подтекстом, пьесы с сильными характерами, напряженными ситуациями. Его самый ранний оперный проект относится к 1830 году: это «Гамлет» по Шекспиру, который уже вызвал отдельные музыкальные пробы, но, по-видимому, вскоре был забыт. Оперные сюжеты, занимающие Шумана в сороковые годы, многочисленны и разнообразны. Среди них повесть из «Лаллы Рук» Томаса Мура («Тайный пророк из Хоросана»), «Дождь и догаресса» по Гофману (из «Серапионовых братьев»), легенда о Тиле Уленшпигеле, «Корсар» Байрона, «Мазепа» Словацкого, «Счастье цветка» Андерсена, миф о нибелунгах, легенда о вартсбургском состязании (источник вагнеровского «Тангейзера»), история Марии Стюарт, «Одиссея».

После создания «Геновевы» по Геббелю и «Фауста» по Гете Шуман думает об операх по «Мессинской невесте» Шиллера, «Герману и Доротее» Гете. Все эти сюжеты и имена достаточно красноречиво говорят об интересах и литературно-художественных требованиях композитора.

Характерно и другое обстоятельство: своим первым большим пробам в области драматической музыки Шуман дает не оперное, но более всего ораториальное направление («Пери», «Фауст»). Причина, по-видимому, в том, что оратория надежнее всего избавляла композитора от художественных компромиссов, которые он постоянно наблюдал в современной оперной практике. Оратория с ее сложившимися традициями была ближе к шумановскому идеалу «немецкой оперы», чем произведение, предназначенное для театра: она позволяла сосредоточиться на глубоком, серьезном, употребить все доступные композитору художественные средства, без опасности не угодить слушателю. В шумановских поисках играла роль и характерная для романтиков идея синтеза жанров (оперы, оратории, симфонии, вокальной лирики); к такому синтезу еще более смело шел Берлиоз, напомним о его монодраме «Лелио», драматической симфонии «Ромео и Джульетта», драматической легенде «Осуждение Фауста».

И все же театр привлекал Шумана: привлекала живая театральная образность, характерность, картинность, гибкий и многообразный синтез слова и музыки, свободная компановка действия и многое другое. И хотя он часто ограждал себя от всякого театрального «риска» солидными барьерами оратории, но одновременно насыщал ораторию элементами лирико-драматической музыки, обновлял ее формы в духе современных оперных исканий.

«Оратория, но не для молельного зала, а для веселых людей»⁶ — так Шуман охарактеризовал свою «Пери» и этими словами достаточно ясно определил

новое отношение к данному жанру. Примечательно, что ни одному из своих произведений он не присвоил названия оратории: композитор видел в них принципиально новую разновидность данного жанра — с сюжетикой «не для молельного зала», с свободным объединением лирики, драмы, эпоса, с синтезом классической ораториальной серьезности и возвышенности содержания и романтической, более непосредственной эмоциональности и образности.

«Рай и Перп»

О подготовительной работе к этому произведению Шуман впервые упоминает в письме от 26 августа 1842 года к Отто Прехтлеру (речь идет о давно начатой подготовке сочинения, которое «базируется на ориентальной основе») ⁷. В письме к К. Космали от 5 мая следующего года находим более точные сведения: «В настоящий момент,— сообщает Шуман,— я занят большой работой,— самой крупной, какую я когда-либо предпринимал,— это не опера, я замышляю едва ли не новый жанр для концертного зала... надеюсь в течение этого года закончить» ⁸. И уже 19 июня 1843 года в письме к Фергульсту сообщается об окончании «Рая и Пери». Шуман глубоко удовлетворен новой партитурой и с нескрываемой гордостью пишет о том, что осилил работу подобного масштаба.

Премьера «Рая и Пери» состоялась в Лейпциге 4 декабря того же года под управлением автора. И публика, и виднейшие музыканты наградили Шумана горячими похвалами. Рецензент «Leipziger Tageblatt» отметил в новом произведении многообразные и выдающиеся достоинства: «богатство новых и больших идей, силу и свежесть мелодий, гармоническую изобретательность, мастерское изложение вокальных партий, так же как и мастерскую инстру-

ментовку, достигающую высокой характеристичности»⁹.

Этот успех не оказался самообольщением ни для автора, ни для первых слушателей оратории. «Пери» суждено было стать одним из известных и влиятельных произведений Шумана. Умозрительные элементы почти не ослабили еще здесь и не отодвинули на далекий план вдохновенную непосредственность шумановского творчества. В музыке «Пери» много обаяния, много неповторимой и оригинальной красоты, оставляющей неизгладимое впечатление*.

Сюжетной основой для оратории послужила одна из вставных новелл «восточного романа» Томаса Мура «Лалла Рук» (либретто принадлежит Эмилю Флехсигу — другу юности Шумана). Героиня новеллы — изгнанная из рая грешница**. Даром, который вновь откроет перед ней двери рая, должен быть символ высшего нравственного подвига. Пролетая над Индией, Пери видит реки, обогранные кровью, и народ, подавленный жестоким завоевателем; лишь отважный юноша — военачальник индусов — не склоняет головы и, покусившись на жизнь тирана, падает, убитый по его приказу. Первый дар Пери — капля крови героя-патриота — отвергается небом. В Египте, в глухом лесу, умирает от чумы одинокий, всеми брошенный юноша; но верная невеста тайно проби-

* Отметим, что среди первых русских почитателей «Рая и Пери» был юный Чайковский. Его брат и биограф, вспоминая лето 1866 года (первый год после окончания консерватории), пишет: «по вечерам он [Петр Ильич] садился к фортепиано и играл нам почти неизменно или одну из симфоний Шумана (первую и четвертую) или «Рай и Пери» его же... Особенно он увлекался «Раем и Пери»¹⁰. Привязанность к этому произведению сохранилась у Чайковского до конца жизни. В дневнике от 1887 года находим заметку: «Играл «Paradies und Peri» Шумана. Эка божественная вещь!!!»¹¹

** Наричательным именем пери (Päri) в персидской мифологии называется падший ангел, доброе волшебное существо в образе крылатой женщины.

рается к нему, чтобы, «прильнув с последним долгим поцелуем», умереть рядом. И «последний вздох любви» отвергнут стражем рая. Лишь третий дар Пери — слеза раскаявшегося преступника, которого растрогала молитва ребенка (сцена в Сирии), — открывает перед нею двери Эдема.

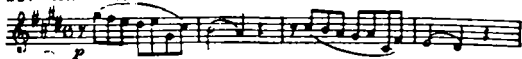
В стихотворении Мура много отвлеченной морализирующей символики, но и немало живой поэтичности. Шумана увлекло именно это последнее: он значительно углубил поэтичность сюжета, внося в него еще более живую эмоциональность, человечность.

В центре музыкального содержания оратории — образ Пери. Для Шумана это, в сущности, образ не новый. Нежная, чувствительная душа, кроткая и пылкая, томящаяся и ликующая, — она говорила о себе во многих фортепианных миниатюрах Шумана, в его вокальных циклах, она снова воплотилась затем в его Геновеве и Гретхен.

В «Пери» этот образ развит особенно широко. Он представлен не только в лирических ариозо самой героини, но и почти всюду, где речь идет о ней (повествования, вложенные в уста рассказчиков). Более того, будучи поэтическим обобщением идеи человечности, доброты, чистоты сердца, он сливается с другими, эпизодическими образами — с добрым Ангелом, жалеющим изгнанницу, с покинутым больным юношей и с его самоотверженной невестой.

Важнейшая музыкальная характеристика Перидана в первых тактах краткого симфонического вступления к № 1: это портрет хрупкой женской души:

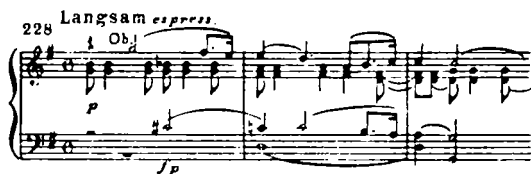
227 Andante



Уже в первой части оратории приоткрываются различные грани образа. В ариозо № 2 и особенно в

речитативе и ариозо № 4 лирика становится более активной: душа Пери томится, встревоженно устремляется в неизвестность. Первый обретенный ею нравственный дар наполняет душу гордостью и надеждой. Реплики Пери в финальной сцене первой части (№ 9) исполнены воодушевления.

В начале второй части Пери снова предстает перед стражем рая. Симфоническое вступление и следующий далее речитатив — вариант первоначальной характеристики героини (№ 1); образная связь подкрепляется интонационным родством:



Выдающиеся по красоте лирические номера связаны с эпизодом Юноши и Невесты (как уже говорилось, они сливаются с миром чувств Пери). № 14 — соло рассказчика, переходящее в небольшое ариозо Юноши, — музыка, полная трогательной печали. № 15 — рассказ о Невесте: его начало (соло меццо-сопрано) — типично шумановская благоговейно сосредоточенная лирика, выражение души, целиком отдающейся высокому чувству:



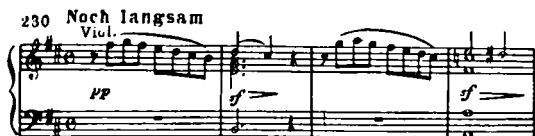


Продолжение рассказа (соло тенора) еще более романтически приподнятое. Активную роль приобретает оркестр, выражая растущее напряжение чувств в момент свершения высокого нравственного подвига. Мелодия рассказа то и дело ассоциируется с песнями Шумана: вначале (женское соло) — с «Лотосом» (совпадает и тональность, F-dur), далее, в мужском соло, некоторые мелодические обороты напоминают «Весеннюю ночь».

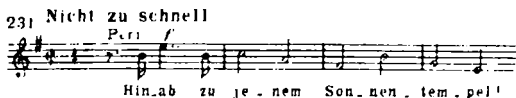
Реплика Юноши: «Беги! Один мой вздох — и смерть тебе!»¹² — непосредственно вливается в новый номер — восторженно-страстное ариозо Невесты: «Дай мне вдохнуть в себя тот воздух».

Свершается неизбежное: Юноша и Невеста умирают. Звучит скорбный речитатив рассказчика, затем, как возвышенный лирический гимн уснувшим, но вечно возрождающимся добрым сердцам. — заключительное ариозо Пери с хором («Спи, успокойся»).

И опять Пери перед воротами рая. В речитативе и ариозо № 20 (третья часть) — два контрастных образа. Вначале еще один вариант характеристики — тоскующая Пери:



И затем выражение наивысшей решимости пылкой души. Такова же Пери и в ее речитативе «Лечу туда, ко храму солнца» (№ 23):



Тема этого речитатива рождает вполне объяснимую ассоциацию с героическим вступлением к шумановской *fis-moll'*ной сонате. Близкое по характеру контрастное сопоставление дают № 25 и № 26: благородно скорбное Lamento «И пала капля слез» (*Langsam*, соло и хор), затем ариозо Пери «Радость, о радость», мелодически родственное другим ее темам (сравним, например, с оркестровой темой из № 10, пример 228):



Драматический элемент ярче всего представлен в «индийских» сценах первой части оратории. В них много театральной выразительности, это почти оперные эпизоды, но полностью свободные от рамплисажей больших оперных сцен,— монументально простые, собранные и в этом смысле приближающиеся к духу классической оратории.

Их открывает сурово мужественный хор «Но ныне красны реки там» (№ 6) — рассказ о народном бедствии. Хор переходит в большую драматическую сцену: завоеватели провозглашают славу Газне, им отвечают боевые призывы защитников родины: «Пусть погибнет тиран!». Звучит музыка сражения (Шуман разработал здесь седьмую вариацию из «Симфонических этюдов» с ее грозно набегающими, будто «атакующими» пассажами). Непосредственным продолжением служит соло тенора (№ 7) — рассказ о

непокорившемся, истекающем кровью молодом военачальнике и затем драматический эпизод казни патриота. Здесь театрализованная часть переходит в чисто ораториальную. Два великолепных хора служат откликом на смерть героя. Первый из них (№ 8) — народный плач — одна из лучших страниц оратории, вдохновеннейшее возрождение духа классического искусства. Второй, нисколько не уступающий ему, — фугированный финальный хор из № 9, музыка, исполненная гражданского пафоса и энергии.

Сюжет «Рая и Пери» давал богатые возможности и для создания колоритных музыкальных картин южных стран. Шуману очень удалось своеобразное прозрачное скерцо «Хор генцев Нила» (вторая часть, № 11), написанное в мендельсоновском духе. В изящно звучащем идиллическом «Хоре гурий» (третья часть, № 18) выдержанные квинты в сопровождении явно подражают восточной музыке. Но именно этот хор особенно подчеркивает отсутствие у Шумана вполне конкретного представления о национальном музыкальном колорите стран мира. В этом отношении все «индийские», «египетские», «сирийские» сцены оратории весьма нейтральны. В середине девятнадцатого века музыкально-стилистические сокровища Востока и Юга только начали открываться для европейской музыки, и в приобщении к ним пионерами явились русские и французские композиторы.

После одного из лейпцигских исполнений «Пери» Шуману довелось услышать два общих критических замечания: в оратории мало речитативов, и отдельные эпизоды слишком сливаются друг с другом. Композитор сообщает, что эти упреки были сделаны Людвигом Рельштабом, которого он здесь же называет «филистером par excellence» и добавляет, что эти свойства «Пери» представляются ему «как раз преимуществами данной работы, ее подлинной прогрессивностью в отношении формы»¹³. Это высказывание достаточно от-

четливо определяет некоторые общие задачи, к которым Шуман сознательно шел в своей первой театральной композиции, считая их прогрессивными.

В «Пери», действительно, почти нет традиционно понимаемых речитативов, то есть чисто декламационных эпизодов, резко отделяющихся от соседствующего мелодического изложения. Фразы декламационного характера обычно напевны и «незаметно» включаются в мелодически оформленное пение. В одних случаях они служат репликами, вводящими в более плавное ариозное изложение, например в № 4. В других случаях декламационность органически объединяется с мелодизмом, хотя и возникает нередко перевес в ту или в другую сторону. Так, № 12 можно назвать мелодизированным речитативом; в №№ 23 и 25, наоборот, господствует закономерно развивающаяся мелодическая линия, но отчлененность отдельных фраз и мотивов придает им декламационный характер.

Нельзя оспорить и второго наблюдения критика: хотя в «Пери» и не ликвидируется номерной принцип, но чаще всего композитор разрушает формальные границы между номерами, сливая их в группы, образуя крупные музыкально-драматические сцены. Так в первой части оратории почти неразрывно слиты номера с четвертого по седьмой. При этом некоторые из них сами являются объединением нескольких эпизодов. В № 6, например, входят: повествующий хор, хоровой дуэт «завоевателей» и «индусов», симфоническая картина сражения; в № 7 (соло рассказчика) — сцена Газны и юноши-военачальника, состоящая, в свою очередь, из хора и дуэта.

Шуман с полным основанием охарактеризовал отмеченные два признака как стилистически прогрессивные. Сближение мелодического и декламационного элементов путем их взаимного обогащения, точно так же как и раскрепощение музыкальной драматической формы от обязательных рамок традиционной

«номерной» системы,— все это было типично именно для композиторов нового, передового направления.

Следует отметить еще один стилистический прием, связывающий «Пери» с прогрессивными оперными исканиями этого времени,— стремление к сквозным музыкальным характеристикам. Здесь нет последовательно проводимых лейтмотивов, но в темах, характеризующих героиню оратории, легко увидеть отмеченное выше интонационное родство.

В «Пери» Шуман впервые практически подошел к актуальным для своего времени оперным проблемам. Мы увидим, как он углубил их понимание в своих дальнейших опытах и особенно в работе над «Геновевой».

Сцены из «Фауста» Гете

Февраль 1844 года. Первые приступы болезни, омрачившей Шуману почти весь этот год, застают его в Дерпте, в номере гостиницы. Клара записывает в своем русском путевом дневнике: «Роберт продолжал себя плохо чувствовать. Он был в дурном настроении... много читал»¹⁴; среди книг Клара упоминает «Фауста» Гете. Это было уже начало большой, напряженной работы, тянувшейся с перерывами почти десять лет.

В записной книжке Шумана «Фауст» фигурирует вначале как проект оперы. В русское путешествие композитор взял с собой вторую часть трагедии, выбирал нужные ему фрагменты и, по-видимому, уже набрасывал композиционные планы. Осенью того же года он пишет из Лейпцига Э. Крюгеру: «Я думаю, что слишком много музицировал, в последнее время много занимался музыкой к гетевскому «Фаусту»,— в конце концов, отказались служить и душа и тело...» И здесь же композитор сообщает о существенной пе-

ремене замысла: «Как вы полагаете, не изложить ли весь материал в виде оратории? Неправда ли, это было бы и смело и красиво?»¹⁵

В 1848 году за сравнительно короткий срок Шуман создает важнейшие сцены для третьей части будущей оратории*. Но здесь работа приостановилась, отчасти вытесненная другими замыслами, отчасти задержанная внутренними колебаниями. Последние нередко сопутствовали сочинению «Фауста»; они отражены в письме к Мендельсону от 24 сентября 1845 года: «Сцена из «Фауста»... покоится на пульте; я побаиваюсь смотреть на нее. То, что меня так захватывает, — высокая поэзия, как раз свойственная этой заключительной сцене, делает работу рискованной; я не знаю, опубликую ли ее когда-нибудь»¹⁶.

В этом же 1848 году заключительный номер третьей части был исполнен в узком кругу дрезденских музыкантов. Удовлетворение, испытанное и слушателями и автором, рассеяло многие сомнения. Шуман уже не помышляет о том, чтобы сделать эту партитуру только достоянием своего архива. В 1847—1848 годах он сочиняет недостающие разделы к третьей части оратории. В следующем, 1849 году, по случаю столетия со дня рождения Гете, эта часть с успехом исполняется в Лейпциге, Дрездене и Веймаре (здесь под управлением Листа). Лейпцигский рецензент оценил новую ораторию как «одно из значительнейших произведений» Роберта Шумана, отметив глубокую связь музыки с идеями и текстом трагедии¹⁷.

В письме к Листу от 14 мая 1849 года Шуман высказывает надежду еще кое-что прибавить к написанному из гетевского текста. Это намерение, видимо в немалой степени подогретое юбилейными исполнениями третьей части, вскоре осуществляется. В 1849—1850 годах он сочиняет полностью первую

* №№ 1, 2, 3 и большой финальный № 7 (№№ 3, 7 пока еще не были окончены).

и вторую части оратории. Завершением всей работы явилось создание в 1853 году увертюры к «Фаусту».

Лишь очень условно можно назвать это произведение ораторией: здесь, так же как и в «Пери», Шуман все время колеблется между стремлениями драматизировать и обобщать. Результат чаще всего представляется двойственным: то как ораториально-симфоническая музыка с элементами оперности, то, наоборот, как вполне развитая, театрально и музыкально реализованная опера, но с чертами ораториальной статичности и замкнутости.

Наиболее живо драматизирована первая часть — эпизоды первой части трагедии Гете. № 1 — «Сцена в саду» * — любовный диалог Фауста и Маргариты, написанный в изящном вальсообразном движении. В вокальных партиях, сопровождаемых очень прозрачным аккомпанементом, есть и мелодическое обаяние и тонкая разработка декламационных подробностей (особенно в эпизоде гадания на лепестках ромашки — «Любит — не любит»). Ганс Мозер находит музыку этой сцены в ее соотношении с текстом, «быть может, чересчур светски элегантно»¹⁹. Упрек не лишен основания: в гетевской Маргарите больше возвышенной простоты. Но этавольность музыкальной трактовки (столь обычная, впрочем, в оперных транскрипциях великих сюжетов) в значительной мере компенсируется красотой и тонкостью лирической музыкальной ткани Шумана. Зато в следующей сцене — «Гретхен перед изваянием скорбящей божьей матери» (№ 2) ** — текст и музыка находятся в идеальном единстве — не только образом, но и стилистическом. Скорбный монолог выражает глубочайшее страдание, мольбу нежной и

* Отрывок из гетевского эпизода «Сад», начиная со слов Фауста: «Прости же, что тебя я подстерег» (здесь и в дальнейшем все тексты из «Фауста» приводятся в переводе Б. Пастернака)¹⁸.

** По Гете — эпизод «На городском валу».

хрупкой души. Монолог поддержан насыщенной симфонической музыкой; в ней выделяются жалобные, трепетные фразы альтов, которым отвечают «вздохи» деревянных:

233 Im Anfang nicht schnell, später bewegter

(Steckt frische Blumen in die Krüge) Ach

Ob. (Cl.)

Viola

sfp

nei, ge, du Schmerzensreiche, dein Ant. litz gnädig mel-ner

sfp

pp

Noth! Das Schwert im Herzen, mit tau - send

sfp

Schmerzenblickst auf zu dei - nes Soh - nes Tod!

sfp

№ 3 — «Сцена в соборе» * — наиболее оперный из эпизодов первой части. Муки совести, олицетворенные в образе Злого духа, терзают душу Гретхен: ей видятся ад и вечные муки:

Уйти, уйти!
Орган и пенье
Теснят дыханье.
Едва стою.

Сцена открывается мощным органом звучанием оркестра; зловещая тема могла бы войти в Реквием в качестве традиционного «Dies irae»:



Дальнейшее развитие основано на драматических контрастах: с одной стороны, — угрожающие реплики Злого духа, затем хора, говорящего о страшном суде, с другой, — полные душевной боли, страха и отчаянья, — реплики Гретхен. В этих последних Шуман создает редкие по убедительности образцы «музыки слова». Такова, например, реплика: «Я задохнусь!..»

235 *Bewegter*
Gretchen

Wär' ich hier weg! mir ist als

* По Гете — эпизод «Собор» (церковная служба с органом и пением Гретхен в толпе народа. Позади нее Злой дух).

ob die Orgel mir den Athem ver-set-zte.

cresc. *fp*

Вторая часть оратории открывается сценой на лугу (№ 4) *. Сумерки. Фауст утомлен и старается уснуть. Его убаюкивает пение Ариеля (соло тенора; в аккомпанементе — звучание арф) и маленьких «прелестных духов» (вокальный ансамбль с перемежающимся пением женских и мужских голосов). Восход солнца. Монолог Фауста «Der Lebens Pulse schlagen frisch lebendig» («Опять встречаю свежих сил приливом наставший день, плывущий из тумана»). Первая часть монолога (Mässig) — утренняя идиллия, затем небольшой картинный эпизод, связанный со словами: «А там, в горах, седые великаны уже румянцем вспыхнули». Вторая часть (Lebhaft) — более оживленная и мужественно-патетичная — мысли о пределах жизненных стремлений и о прекрасной, радужной природе — зеркале души.

№ 5 — полночь, появление «четырех седых женщин» **, олицетворяющих Нехватку, Вину, Заботу и Нужду (женский вокальный ансамбль, сопровождается музыкой в духе фантастического скерцо). Сцена Фауста и Заботы. Он гневно отвергает власть той, что сеет «навязчивые страхи», — «проклятье человеческого рода». «Так ощути ту власть краями век!» — восклицает Забота и ослепляет Фауста. Следует его монолог «Die Nacht scheint tief herein zu

* У Гете — эпизод «Красивая местность». Текст всех номеров, начиная с четвертого, заимствован из второй части трагедии.

** У Гете — эпизод «Полночь».

dringen» («Вокруг меня сгустились ночи тени»), вначале мрачный, затем исполненный решимости: Фауст призывает строителей плотины начать работу.

№ 6 — «Смерть Фауста»*. Сцена открывается диалогом Мефистофеля и его подручных-лемуров, роющих могилу (речитатив баса и хор мальчиков). Следующий эпизод — выход Фауста и его диалог с Мефистофелем — один из глубочайших по смыслу эпизодов трагедии: слепой Фауст, принимающий Мефистофеля за надсмотрщика, думает, что последний руководит рытьем траншей для осушения болот. «Усилий не жалея», — призывает исполненный душевного подъема герой трагедии. Но Мефистофель отвечает вполголоса: «На этот раз, насколько разумею, тебе могилу роют, — не траншею». Звучит новый монолог Фауста «Ein Sumpf zieht am Gebirge hin» («Болото тянется вдоль гор») — конечная философия его жизни:

Лишь тот, кем бой за жизнь изведен,
Жизнь и свободу заслужил.
Так именно вседневно, ежегодно,
Трудясь, борясь, опасностью шутя,
Пускай живут муж, старец и дитя.
Народ свободный на земле свободной
Увидеть я б хотел в такие дни.
Тогда бы мог воскликнуть я: «Мгновенье!
О, как прекрасно ты, повремени!»

И за этими роковыми словами — последний вздох. Фауст падает, лемуры подхватывают его и кладут на землю (врывается трагическая музыка оркестра). Мефистофель комментирует происходящее скептическими репликами...

В центре второй части оратории — образ Фауста, познавшего высшую цель жизни — творческое сози-

* У Гете — сцена под названием «Большой двор перед дворцом».

дание, труд на радость людям и в единении с людьми. Отсюда основной характер музыки всех его монологов: мужественность, простота, оптимизм, радостный подъем чувств. Ярче всего этот характер выражен в заключительном монологе героя (из сцены № 6, C-dur). Светлая гимническая музыка этого эпизода своей простотой, народностью, монументальной героичностью родственна финалам второй и третьей симфоний Шумана (быть может, здесь ключ к пониманию народно-оптимистической идеи ряда поздних произведений Шумана, в частности, названных симфоний).

Третью часть оратории * Шуман хотел озглавить «Fausts Verklärung» — «Преображение Фауста», имея в виду глубокий философский смысл финала трагедии. Фауст захотел «остановить мгновение», то есть отказаться от стремления к бесконечной, вечно ускользающей цели. Тем самым, согласно давнему договору, он отдает себя во власть Мефистофеля, который вправе прервать его жизнь. «Но,— как пишет комментатор трагедии Н. Вильмонт,— по сути он [Фауст] не побежден, ибо его упоение мигом не куплено ценою отказа от бесконечного совершенствования человечества и человека. Настоящее и будущее здесь сливаются в некоем высшем единстве; «две души» Фауста, созерцательная и действенная, воссоединяются... Тяга к отрицанию, которую Фауст разделял с Мефистофелем, обретает, наконец, необходимый противовес в положительном общественном идеале»²⁰. Апофеозом «преображения Фауста» и является финал пьесы, в котором идея торжества человеческой правды облечена в форму церковно-легендарной символики.

Личные склонности Шумана помогли ему подчеркнуть в этой сцене не форму (весьма благодар-

* Написана по последней сцене трагедии Гете: «Горные ущелья, лес, скалы, пустыня».

ную для картинно-изобразительной музыки), но ее гуманистическое содержание. Проникнутая человеческим шумановским лиризмом, богатая по своей образности и отточенная по мастерству, третья часть является, по общему признанию критиков, самой сильной во всей оратории.

Она открывается вступительным хором отшельников (№ 1): лирически торжественная музыка воспекает красоту первозданной дикой природы. Каждый из святых отшельников говорит далее о таинстве вечного возрождения души. № 2 — теноровое соло Отца восторженного (Pater exstasticus); вдохновенная величаво скорбная ария в старинном стиле сопровождается выразительной оркестровой партией, в которой выделяется соло виолончели:

236 Etwas bewegter

V.c. solo
mf

p

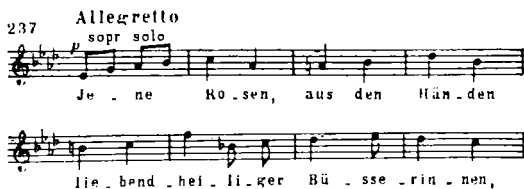
f *p*

E. w. ger



№ 3 начинается речитативом и арией Отца углубленного (*Pater profundus*): ему видятся «громы, и лавины, и ливни — вестники любви», оживляющие «души остывшей сердцевину»; музыка ораториально суровая, возвышенная, форма «вылеплена» по-генделевски рельефно и мощно. Контрастом служит монолог Отца ангелоподобного (*Pater seraphicus*). С ним соединяются нежно пасторальные реплики «блаженных младенцев» (дуэт сольных женских голосов, затем трехголосный женский хор) *.

№ 4 — хор ангелов, которые «парят в высшей атмосфере, неся бессмертную сущность Фауста». Ликующие хоровые tutti перемежаются изящными рефренами женских голосов:



Начало № 5 — монолог «Доктора Мариануса» **,

* В этом хоре Шуман использовал тему среднего эпизода из своей фортепианной пьесы «Вещая птица» («Лесные сцены»).

** «Доктор Марианус» (то есть погруженный в молитвенное созерцание девы Марии) — таков почетный титул многих мистиков ²¹.

воспевание утешительницы заблудших женских душ, «небесной пристани» — девы Марии. Его продолжением служит большая сцена с кающимися грешницами, среди которых «одна, прежде называвшаяся Гретхен». Хоры и особенно сольная партия «Одной из грешниц» принадлежат к высшим вдохновениям Шумана. По наблюдению Э. Бюккена, эти хоры показывают, что Шуман в то время глубоко погрузился в мир Палестрины и бетховенской «Торжественной мессы». «Ясность и внутреннее величие этого хорового стиля в равной мере порождены и названными источниками и текстом стихов»²². Рядом с насыщенным, терпким звучанием трехголосного хора особенно трогательно звучат реплики Гретхен:



Бюккен пишет об этом эпизоде: «Перед нами «одной из грешниц — прежде Гретхен» всякая критика должна умолкнуть. Это прекраснейшее мгновение немецкой поэзии обретает здесь задушевно сладостное, одухотворенное звучание...»²³

Ораторию завершает монументальный двойной хор («Chorus mysticus») с сложным полифоническим развитием. Музыка последнего раздела хора на знаменитые слова Гете «Das Ewig weibliche zieht uns hinab» («Вечная женственность нас возвышает») существует в двух вариантах: первый — более эффектный, второй — более сосредоточенный, сдержанный; автор отдавал предпочтение второму.

В увертюре, которая явилась последним вкладом Шумана в его «Фауста», композитор стремился, по-видимому, дать сжатую, но при этом многостороннюю характеристику героя трагедии. Медленное вступление и драматически волевая главная тема — это душа Фауста, терзаемая неудовлетворенностью, мучительными сомнениями, вместе с тем, одержимая жаждой деятельности. Вторая тема — типично романтический образ томления, возвышенной мечты (лучшая, наиболее оригинальная тема увертюры). В коде появляется новая — героическая тема.

Каков же в целом шумановский Фауст? Вторая часть «Сцен» — важнейшая в характеристике героя — подчеркивает в его образе именно то, что явилось философским итогом трагедии Гете, — пафос творческого созидания, осознаваемый как высший смысл и высшая радость жизни. Этим «Сцены» Шумана существенно отличаются от «Фауст-симфонии» Листа (1854—1856), где на первый план выступают психологические мотивы исканий и сомнений романтического героя. В шумановской, по преимуществу позитивной характеристике ощущается, однако, некоторая одноплановость. Многогранность и противоречивость фаустовской души, сложность ее реакций на жизнь и на самое себя — все это лишь едва затронуто (увертюра), но почти не развито в музыке «Сцен». В воплощении этого богатства Лист несомненно пошел дальше Шумана. А Берлиоз в «Осуждении Фауста» (1845—1846) смелее передал разнообразие и силу внешних впечатлений героя Гете, полет его воображения (картины природы, бытовые сцены, фантастика ночных видений, увлекательность движения — в сцене бешеной скачки Фауста и Мефистофеля и т. п.).

Сравнение с Листом и Берлиозом невольно приводит на ум, когда оцениваешь образ Мефистофеля; сравнение — явно не в пользу Шумана: его Мефистофель не более чем скучный резонер, без всяких

элементов сарказма и демонизма, которые так блестяще воплощены в третьей части «Фауст-симфонии» и еще ранее в некоторых эпизодах «Осуждения Фауста».

Своей большой партитуре Шуман присвоил скромное название «Сцен из «Фауста»». Этим он дал понять, что не претендует на отражение всей концепции творения Гете, энциклопедического для своего времени. Произведение Шумана — лишь несколько музыкальных иллюстраций к «Фаусту», порою вдохновенных, не уступающих первоисточнику, в других случаях — благородно-серьезных, мастерских, но не охватывающих идейно-образной сложности литературного текста.

«Геновева»

В письме к Ф. Вистлингу от 22 мая 1847 года композитор упоминает о двух увлекающих его «день и ночь» оперных планах — «один лучше другого»²⁴. Из записной книжки явствует, что речь идет об «Одиссее» и «Геновеве». В это время «Геновева» уже продвинулась далеко вперед и вскоре полностью вытеснила античный сюжет.

Первая дневниковая запись Шумана, касающаяся его единственной осуществленной оперы, гласит: «Геновева Геббеля. Мысли для увертюры и решение относительно этого сюжета» (1 апреля 1847 года)²⁵. Переделку трагедии в оперное либретто взял на себя Роберт Рейник. В середине мая готов был текст первых двух актов. Весьма недовольный этой работой, Шуман решает обратиться к незнакомому лично автору трагедии. Он пишет Геббелю, что «Геновева» произвела на него впечатление и сама по себе и как «великолепный материал для музыки». «Чем больше я читал Вашу трагедию... тем живее я чувствовал, как поэзия превращается в музыку». Однако в тексте Рейника «не хватает силы»; «обыденный стиль оперных текстов опротивел мне,— замечает Шу-



ман,— для подобных тирад я не могу найти музыки»²⁶. Композитор просит Геббеля высказать свои замечания и «кое-где приложить свою сильную руку». Но драматург уклонился от участия в этой работе, либретто было переработано и доведено до конца самим композитором, который, кроме текстов Геббеля и Рейника, использовал также созданную ранее пьесу Людвиг Тика «Жизнь и смерть святой Геновевы»*.

* Легенда о невинной мученице Геновеве возникла во Франции в четырнадцатом или пятнадцатом веках и изложена была вначале на латинском языке. Ее широкому распространению способствовало сочинение иезуита Рене де Серизьер «Раскаянье невинной, или Жизнь святой Геновевы из Брабанта», изданное на французском языке, по-видимому, в 1638 году. Благодаря немецкому переводу этого сочинения, сделанному монахом Мартинусом Кохемиусом (умер в 1712 году), легенда получила народное распространение и развитие в Германии. В восемнадцатом веке она служит сюжетом для спектаклей немецких народных театров кукол. В конце этого века легенда использована в пьесе немецкого драматурга Мюллера («Голо и Геновева»). В девятнадцатом веке она разработана в упомянутой пьесе Л. Тика и в трагедии Геббеля (первое издание — 1843).

Геновева — жена графа Зигфрида, отправившегося в крестовый поход, — становится жертвой клеветы влюбленного в нее, но отвергнутого Голо. Заговорщики — старуха Маргарета (бывшая кормилица Голо) и отвергнутый влюбленный инсценируют мнимые доказательства измены Геновевы с начальником дворовой стражи Драго. «Преступница» с позором брошена в тюрьму. Ужасная весть доходит до Зигфрида. Он вручает свой меч Голо, приказывая ему казнить Геновеву. Случайное стечение обстоятельств задерживает выполнение приказа, и вернувшийся Зигфрид спасает невинно осужденную.

Такова сюжетная схема оперы Шумана. По ней трудно судить о том, что увлекло композитора в этой пьесе и где он усмотрел здесь материал для глубокой «немецкой» оперы. Для ответа на эти вопросы полезно обратиться к литературному первоисточнику и особенно к музыке Шумана.

В центре пьесы Геббеля — трагически противоречивый, смятенный Голо. Природа не пожалела для него своих даров. Статный рыцарь и одухотворенный певец, он во всех отношениях стоит выше окружающих, выше и самого Зигфрида — этого «грубого вояки, который смыслит в мече, в схватке, но не в любви». Впрочем, еще недавно и самого Голо увлекал азарт битвы, «ни один конь не страшил его, ни один ров не казался слишком широким». Теперь вся страсть его души сосредоточена на Геновеве. Только он один достоин ее здесь. Но по злой иронии судьбы он должен оставаться при ней как доверенный графа... Бунт Голо начинается с тайного поцелуя, который, однако, не остается тайной. Вместе с чувством вины и предвидением неизбежной, позорной расплаты приходит душевное ожесточение. Оно усиливается оскорблением: «Zurück, ehrloser Bastard!» («Прочь, бесчестный ублюдок!») — бросает ему в лицо Геновева, возмущенная его безудержной вспышкой страсти (Голо — благодетельствованный Зиг-

фридом найденыш). Теперь озлобленная Маргарета с легкостью увлекает его на путь мести, хотя и не в состоянии вытравить из него чувства раскаяния и любви.

В комментариях к своей трагедии Геббель отметил, что путь Голо фатально вел его от первого падения — поцелуя — к внутреннему перерождению и преступлению: «падший ангел стал дьяволом»²⁷. В этом трагедия бунта Голо, трагедия его бесславной гибели.

Автор пьесы справедливо замечает, что жизненность всякой драмы определяется тем, насколько она выражает высшие интересы своего времени. Он высказывает надежду, что и «Геновева», несмотря на ее легендарный сюжет, отразила этот «высший интерес», — как он сам его чувствует и понимает²⁸. Оправдались ли эти слова автора? Если толковать их не универсально, то несомненно оправдались. В пьесе дан один из характернейших литературных мотивов эпохи: протест скованных духовных сил, брожение неутолимой страсти, взлеты и падения «ангельских душ». Разве преступление Голо, направленное против самого святого для него, не могло явиться предысторией «Манфреда»? Разве мрачная бушующая страсть Голо не могла направить пистолет в руках Жюльена Сореля, яд в руках Арбенина? Трагедия Геббеля при всем ее балласте христианского морализирования подымала вопрос о правах сердца и о темных лабиринтах чувств, рожденных неудовлетворенностью, обездоленностью, оскорбленной гордостью. В этом смысле она живо откликнулась на потребность времени. Выбор ее в качестве оперного сюжета таким художником, как Шуман, наилучшим образом оправдывал надежды драматурга.

Работая над либретто, Шуман проявил всегда свойственную ему идейную и литературную требовательность. Ему хотелось создать «отрывок из жизненной истории, каким должна быть всякая драма-

тическая поэма»²⁹. Он не забывал и о духе первоисточника — суровой, романтически мрачной атмосфере пьесы Геббеля и поэтому стремился избежать сентиментализма, внешней оперной патетики, воссоздать присущую оригиналу силу выражения. Но старания эти только до известной степени увенчались успехом. Влияли одновременно и требования оперной сцены, к которым Шуман относился с достаточным вниманием и трезвостью. Текст пятиактной пьесы Геббеля сильно сокращен. В результате, от сложно разработанной психологической и драматической линии пьесы остались лишь некие контурные штрихи, лишенные порою необходимой связности и мотивированности. Но и это компромиссное либретто, особенно в соединении с музыкой, дает возможность судить о глубоких идейно-художественных намерениях композитора.

В «Геновеве» Шуман хотел уже не словом, но делом поспорить со своими оперными антагонистами. Никаких приманок для легковесного театрального зрителя! Насытить оперную музыку до предела лирико-психологической содержательностью. Все время думать о выразительности слова, о смысле сценической ситуации, о гибком взаимном приспособлении законов музыки и законов театра. Так на основании многих данных можно определить главные условия, которые композитор стремился соблюсти в своей опере. Подытоживая опыт работы над «Геновевой», Шуман писал Л. Шпору: «Приблизиться к природе и к правде — таково было все время мое наивысшее желание; кто ждет в моей опере чего-либо иного, тот обманется»³⁰. Очень симптоматично замечание Шумана в письме к лейпцигскому дирижеру Ю. Рицу (подготавливавшему здесь премьеру оперы): «Если драматическое действие задерживается обилием музыки или еще чем-нибудь, нужно все это принести в жертву»³¹. В связи с готовившейся, но неосуществленной постановкой «Геновевы» во Франкфурте

композитор пишет дирижеру Л. Шиндельмейсеру: «прошу Вас о подборе чутких певцов, которые будут добиваться иного пути воздействия, чем обладатели колоратур,— прежде всего драматического, певцов, способных к живому воплощению»³².

Эти и другие высказывания отчетливо обрисовывают стилистическое направление, к которому примыкал Шуман как оперный композитор: он продолжал искания Вебера и приближался к созревшим уже в середине сороковых годов идеям «музыкальной драмы» молодого Вагнера. «Геновеву» нельзя назвать произведением вполне сложившегося оперного стиля, последовательно проводимого принципа, но в ней достаточно отчетливо выражены прогрессивные реформаторские тенденции своего времени. Отметим, во-первых, гибкое истолкование оперных форм, стремление объединять отдельные номера и эпизоды в свободно построенные сцены, во-вторых, большое внимание к декламационным средствам изложения, в-третьих, усиление роли оркестра, в-четвертых, драматическое объединение всей музыки оперы при помощи лейтмотивов, реминисценций, родственных музыкальных тем.

Уже в первом действии (площадь в крепости Зигфрида) обнаруживаются важные общие черты оперы: сжатость, драматургическая обдуманность, обилие и образная насыщенность музыкального тематизма. Сразу же после вводной хоровой сцены (епископ Гидульфус благословляет воинов перед священным походом) следует экспозиция образа Голо; она дает, впрочем, представление лишь о его тоске и неудовлетворенности, но не о силе характера (№ 2, Речитатив и ария). С этим номером очень выигранно сопоставлен контрастный дуэт Геновевы и Зигфрида (№ 3) — идиллия их взаимной любви. Во второй половине дуэта появляется один из важнейших лейтмотивов оперы, связанный с образом Геновевы; здесь ему придается светлая окраска:

239 Schneller



Зигфрид поручает своему любимцу Голо заботу о Геновеве (№ 4); далее — прощание и уход воинов (№ 5). И вот экспозиционная часть переходит в драматическую завязку. № 6 — сцена рокового поцелуя. Геновева в забытии опустила на скамью, поддерживаемая Голо. Каждая фраза его небольшого монолога полна глубочайшей выразительности. Чисто шумановский тонкий лиризм ощущается в восклицании: «О, губы, сладкие губы!»:

240

O Lip - pen, sü - sse Lip - pen! Wer

euch küsst, der stiehlt sich

«Я хочу, я должен ее поцеловать», — два оркестровых отклика следуют за этой заключительной фразой монолога: сначала быстро мелькающий в партии деревянных духовых аккордовый пассаж — мотив «рокового предзнаменования», затем многозначитель-

ная мелодическая фраза, почти буквально предвосхищающая «Тристана и Изольду»:

241 C1 F1

sehr ausdrucksvoll

И опять драматургически выигрышное сопоставление: вслед за углубленной интимной лирикой — бурная сцена наущения Маргареты и ее сговора с Голо (№ 7, финал). Здесь в партии Маргареты, когда она любит своим питомцем («Смотри, какой изящный рыцарь!»), впервые звучит мелодическая фраза, которая становится далее лейтмотивом «честолюбивых стремлений» Голо:

242 Sehr lebhaft

Sieh' da...welch' fei_ner Rit_ters_mann!

Ответная реплика оркестра также приобретает лейтмотивное значение:

243

Родственная приведенной выше теме Геновевы, она становится главным музыкальным символом дьявольского заговора.

Второе действие (комната Геновевы) открывается сценой (№ 8), в которой объединены три разнородных эпизода: грустный монолог героини, доносящийся со двора хор стражников (он сопровождается испуганными репликами Геновевы) и ее

диалог с Голо. Сопоставление крайних эпизодов дает представление о речитативной стороне оперы. В ней все время наблюдается трудно объяснимая разнокачественность. В одних случаях декламационные фразы глубоко выразительны, одухотворены, индивидуализированы в соответствии со словом; так воспринимается начальный монолог («О горе разлуки!»), одновременно и речитативный и лирически певучий. В других случаях, особенно там, где композитор избирает тип речитатива *secco*, декламационный стиль становится более формальным, нивелированным; таков почти весь заключительный диалог этого номера.

№ 9 — дуэтная сцена Геневы и Голо — центр всего действия. Именно здесь происходит решительный поворот в судьбе героя: влюбленный становится злобным мстителем. Сцена построена контрастно и напряженно. Ее начало — идиллически красивая народная песня «О, если б я был птичкой» *, которую поют оба участника сцены — Генева за прялкой, Голо — сидя у ее ног и аккомпанируя на цитре. В словах: «с тобою лишь во сне, а просыпаюсь — снова один» — каждый из певцов выражает тоску своей разлуки. Но Зигфрид далеко, а Генева рядом, и Голо падает на колени, молит и, все более воспламеняясь, заклинает, требует... Изумление и растерянность Геневы переходит в яростный гнев. Ее оскорбительная фраза, подобная удару бича, заставляет Голо содрогнуться и отступить. Музыка этой сцены, обозначенная ремаркой: «*In Leidenschaftlichem Tempo*» («В страстном темпе») — непрерывно обостряющийся драматический диалог. Последние слова Геневы вызывают музыкальный отклик, с удивительной реальностью передающий содрогание оскорбленного Голо (эта реплика оркестра приобретает затем лейтмотивное значение):

* Текст и мелодия (в свободном варианте) заимствованы композитором из известного собрания немецких народных песен «Чудесный рог мальчика»³³.

zu - ruck, ehr - lo - ser ba - stard!

«Будь проклята! Пусть сон никогда не сомкнет эти глаза, пусть эти губы никогда больше не узнают ни пищи, ни питья — пока ты не погибнешь!» — музыка, воплощающая ужасный смысл этого заклинания Голо, основана на гармонии, промелькнувшей еще в момент «рокового» поцелуя:

245 Etwas langsamer

Fluch dir!
(Pissieren) Kein Schlaf soll u - ber die - se

Au - gen kom - men, kein Speis' und

Fag.

По впечатлению Ц. Кюи, «небольшой монолог оставшегося наедине оскорбленного Голо просто гениален — столько в нем красоты, выразительности и глубокого чувства»³⁴. Далее действие стремительно развивается. В сцене № 10 коварно устраивается мнимое свидание Геновевы с Драго (Голо склоняет честного и простодушного служаку спрятаться в спальне госпожи, чтобы проверить, верна ли она графу). Маргарета рада этой выдумке своего питомца. Геновева с тревогой наблюдает признаки сговора против нее; ее лейтмотив в новом варианте хорошо выражает слова: «Там, через двор, они осторожно крадутся, как волки...» Ария Геновсвы «O du, der über Alle wacht» («О ты, кто всех нас хранит», № 11) — лирическое интермеццо перед действенным финалом. Ее мелодия, одна из лучших в опере, рождается из того же главного лейтмотива:



В финале второго действия придворная челядь, спровоцированная Маргаретой, уличает Геновеву в измене и с угрожающими криками ведет в тюремную башню. Эта большая массовая сцена написана в ярко театральном, динамичном стиле. Г. Аберт находит здесь «влияние французской романтики в наилучшем смысле»³⁵. Но в сцене нет дешевой, крикливой эфффектности. Скорее можно поставить в заслугу Шуману то, что на практике он счел необходимым внести поправку в свое слишком одностороннее отношение к французскому музыкальному театру и избрал для некоторых наиболее действенных сцен театрально выпрышную, декоративную манеру изложения. Ц. Кюи писал, что в этой сцене «есть огонь,

сила, энергия»³⁶. Финал, несомненно, интересен как факт оперных исканий Шумана*.

В третьем действии (постоялый двор в Страсбурге, где находится раненый Зигфрид) наиболее важен № 14 — речитатив, песня, дуэт. Зигфрид торопится домой, в его воображении — родной замок, встреча с любимой женой. Внезапно появляется Голо с доносом от дворцового капеллана. Следующий диалог — непрерывная, сложная смена психологических состояний; в партии Зигфрида — тревога, потом страшное горе, в котором проблески надежды сменяются отчаянием; в партии Голо — колебания: душа не в силах стерпеть того, что он сам содеял, но свернуть с избранного пути уже не в его власти. Музыка этой сцены сильна и своей общей эмоциональностью и выражением деталей. Огромную роль для передачи психологических перемен играют внезапные тональные сопоставления (например, в момент чтения доноса, когда лицо Зигфрида выражает постепенно охватывающий его ужас, или в конце дуэта — при мысли о «волшебном зеркале» Маргареты, которое внушает ему надежду увидеть Геновеву чистой и незапятнанной).

Финал (№ 15) переносит действие в комнату Маргареты, «фантастически декорированную волшебными атрибутами». Колдовское зеркало показывает Зигфриду три картины, которые должны окончательно убедить его в неверности жены. Но Маргарете нелегко достигнуть этого. Лишь третье «видение» —

* В этой связи следует привести заметку Шумана о некоторых важных для оперы принципах изложения: «Хоры должны быть по возможности написаны легко. Сильнее всего воздействуют унисоны теноров и басов с октавными удвоениями альтов и сопрано. Чистое четырехголосие с выдержанными побочными голосами уместно лишь в определенных случаях. В хоре важнее всего показать силу и стержневую основу. Следует избегать употребления высокого регистра во всех голосах»³⁷. Заметка относится, по-видимому, ко времени сочинения «Геновевы».

Stadt-Theater zu Leipzig.

Dienstag, den 25. Juni 1850.

Mit aufgehobenem Abonnement.

(Zum ersten Male:)

Unter Leitung des Componisten,

Genoveva.

Oper in 4 Akten, nach Lied und F. Hebbel.

Musik von Dr. Schumann.

Personen:

Stauffak, Vöbhel von Tein.

Siegfried, Pfälzer.

Genoveva.

Solo.

Wargretha.

Traga, Hausbesitzerin.

Carthaus.

Jaeger.

Angela.

Conrad, English's Bedienter.

Küster, Gertrude, Kneppen, Knecht, Landvoll, Erbsheimingen.

Der König.

Der Graf.

Heinr. Raack.

Der Wäldner.

Herr Schürer-Bachmann.

Der Schenker.

Der Schürer.

Der Köhler.

Heinr. Zimmer II.

Der Estrad.

Der Rest der Besetzung ist an der Cash für 3 Kreuzer zu haben.

Preise der Plätze:

Parterre: 10 Kreuzer. Gallerie: 20 Kreuzer.

Parterre-Logen: Die einzeln Platz 20 Kreuzer.

Amphitheater: Oberste 1 Reihe, einzeln 20 Kreuzer.

Logen des ersten Ranges: Die einzeln Platz 20 Kreuzer.

Logen des zweiten Ranges: Die einzeln Platz 15 Kreuzer.

Obere Gallerie: 15 Kreuzer. Die oberste Sitzreihe 20 Kreuzer.

Untere Gallerie: 10 Kreuzer. Die oberste Sitzreihe 15 Kreuzer.

Dritte Gallerie: Hinterplatz 7½ Kreuzer. Seitenplatz: 5 Kreuzer.

Anfang halb 7 Uhr. Einlaß halb 6 Uhr. Ende nach 9 Uhr.

Notizen.

Was oben auf der Theaterzeitung mit verzeichnet ist, ist in der Theaterzeitung des 2. J. 1850
No. 12. — Erklärungen werden bei den Theaterzeiten.

Афиша первого представления оперы Шумана
«Геновева»

Геновева в своей спальне ласково протягивает руку вошедшему Драго — вызывает ярость Зигфрида; он хватывает меч и со словами: «Голо, отомсти за меня!» — разбивает зеркало. Здесь начинается последний — фантастический и морализирующий эпизод финала: из разбитого зеркала является «дух Драго», который угрожает колдунье возмездием. Сцену наполняет карающее пламя. Охваченная огнем, Маргарета убегает.

Менее всего воплотил в своей музыке Шуман чисто фантастическую сторону этой сцены — то ли по своей несклонности к миру театральных волшебств, то ли не желая уводить слушателя слишком далеко от основного, драматического содержания оперы. За исключением несколько таинственного по колориту оркестрового вступления, в музыке финала нет ничего отражающего колдовство Маргареты. Но зато в ней есть тонко разработанная театральная образность. Музыка, связанная с «видениями», развернута в двух планах: с одной стороны, изящные вокальные ансамбли, аккомпанирующие идиллическим сценкам любви, с другой — реплики зрителей, прежде всего Зигфрида; в его речитативных фразах — постепенное нарастание тревоги, переходящей в гнев. Мрачная драматическая сцена «духа Драго» явно напоминает финал моцартовского «Дон-Жуана» (явление Командора). Вполне возможно, что здесь имела место осознанная стилистическая направленность, вызванная глубоким родством основного идейного мотива (возмездие свыше).

Начальная сцена четвертого действия (№ 16, дикая скалистая местность, Геновеву ведут на казнь) почти целиком посвящена героине оперы. Небольшое оркестровое вступление вводит в мир ее последних печальных дум; тема этого вступления — одна из оригинальнейших в опере — дает представление о поздних гармонических исканиях Шумана, сближавших его с Вагнером и Листом:

247 *Langsam*
Horn *pp*

p

pp

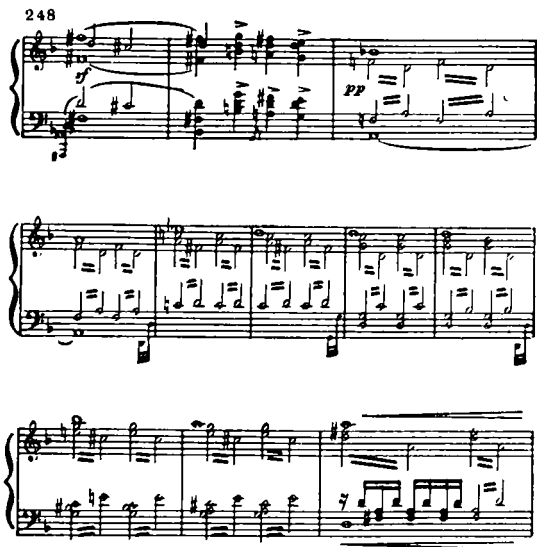
p

pp

Следующие затем реплики Геновевы и далее (после хора стражников) ее большая ария «Die letzte Hoffnung schwindet» («Последняя надежда исчезает») принадлежат к лучшим лирическим страницам оперы. Эпизоды, обозначенные №№ 17—19, сливаются в одну сложную сцену со стремительно развивающимся действием, приводящим к развязке. Голо сообщает Геновеве приказ о казни. Но в нем еще живет надежда влюбленного: «скажи лишь одно слово, и ты будешь свободна»; Геновева отворачивается от него. Голо отдает распоряжение палачам и быстро скрывается в горах. Геновева просит передать мужу, что перед смертью она ему все простила. Слышны трубы. Стражники испуганно прислушиваются, один из них удирает, бросив меч, другой готов нанести удар, но в этот миг третий, Анджело (державшийся в стороне), бросается на палача и обращает его в бегство. Появляются охотники, оруженосцы и вслед за ними граф Зигфрид; он подымает упавшую без чувств Геновеву.

Музыка всей этой сцены открывается темой «оскорбленного Голо», которая затем то и дело вплетается в оркестровую ткань. С наибольшей драматической насыщенностью написан диалог Геновевы и

Голо. В его последних репликах, несмотря на решительность действий, прорывается глубочайшее страдание. Его поспешное исчезновение — почти решенный уход из жизни («Если я к ночи не вернусь в замок, не ищите меня...» — говорит он стражникам), и оркестр как бы досказывает повесть об этой заблудшей душе:



Дуэт встречи Геновевы и Зигфрида (№ 19) и по настроению и отчасти по музыкальному материалу — реминисценция их дуэта прощания из первого действия. Двойной хор (№ 20) и финал являются не более чем традиционным счастливым апофеозом.

В увертюре к опере Шуман, следуя бетховенским образцам, дает обобщенный, чисто симфонический пересказ драмы. Весь музыкальный материал увертюры прямо или косвенно связан с музыкальным тематизмом оперы. Медленное мрачное вступление основано

на лейтмотивах Голо. Страстно лирическая главная партия говорит о страданиях героев; вначале жалобные интонации, напоминающие некоторые моменты в партиях Геневы и Голо, сопровождаются аккомпанементом, основанным на лейтмотиве «заговора»; во второй половине главной партии разрабатывается лейтмотив Геневы. В побочной партии сопоставлены лейтмотив Зигфрида и нежные лирические фразы в духе партии Геневы. В разработке использован также лейтмотив «честолюбивых стремлений» Голо.

Премьера «Геневы» состоялась в Лейпциге 25 июня 1850 года под управлением автора. Опера выдержала только три спектакля и после этого навсегда сошла со сцены.

Сам Шуман верил в свое детище. Он писал после лейпцигской постановки, что в неудаче повинно не произведение, но «скорее всего дурное отношение театров и ужасный вкус театральной публики»³⁸. Композитор надеялся, что «Генева» рано или поздно завоюет сцену. Эти надежды не оправдались. Отдельные эпизодические постановки оперы не изменили ее судьбы. О «Геневе» прочно установилось мнение как о произведении в целом неудавшемся и, во всяком случае, нежизнеспособном на театральных подмостках.

Это мнение, подкрепленное лучшим судьей — временем, в достаточной степени основательно. Какие-то действительно существенные причины помешали произведению гениального композитора войти в мировой оперный репертуар. Г. Аберт считает, что Шуман допустил ошибку, слишком выдвинув лирический элемент за счет драматического. Если у Геббеля главный герой — Голо, то у Шумана в центре короткая, нежная Генева. В шумановской музыкальной трактовке сюжета лиризм занял слишком большое место и в партии сурового Голо и даже в партии Маргареты. Аберт отмечает в опере Шумана слабость

речитативов, часто лишенных необходимой драматической силы, а также отсутствие достаточно индивидуальных характеристик действующих лиц.

На эти же и некоторые другие недостатки оперы указал в свое время Ц. Кюп: «Главный недостаток «Геновевы» как оперы,— писал он,— это ее серый колорит. Она походит на старые гобелены, с выцветшими красками, на старые картины с затертыми неопределенными контурами. Много причин слилось воедино, чтобы породить этот серый колорит оперы Шумана. В опере почти нет контрастов, противопоставлений; лирический элемент почти сплошь преобладает, а немногочисленные драматические сцены выражены Шуманом недостаточно рельефно вследствие неуместного в данном случае симфонического стиля. В музыке «Геновевы», за исключением нескольких ярких вспышек, нет блеска и эффекта... В «Геновеве» нет характеристики действующих лиц. Единственное исключение составляет Маргарета, более ярко очерченная; но и она в своем монологе, во второй картине третьего действия, переходит в общекрасивый лиризм всех действующих лиц оперы. Инструментовка «Геновевы», за самыми незначительными исключениями, однозвучна... постоянная дублировка струнных инструментов духовыми не только лишает его оркестр разнообразного колорита, но даже затрудняет передачу оттенков»³⁹.

Вместе с тем Кюп в цитируемой статье отмечает и существенные достоинства «Геновевы»: постоянную связь музыки с текстом, свободу и гибкость музыкальных форм, большое внимание к музыкальной декламации.

По мнению Грига, Шуману в «Геновеве» «недоставало не драматического таланта, а драматического мастерства»; справедливо его замечание, что Шуман не во всем учитывал законные требования и ожидания слушателя. Шуман «никогда не мог бы опуститься до уровня публики с дурным вку-

сом, но зато, обратив большее внимание на внешние требования драматического построения и соблюдая большую стройность и ясность в своих сценических расчетах, он несомненно достиг бы гораздо большего»⁴⁰.

Рассмотрение оперы Шумана приводит к заключению, что критика в ряде случаев преувеличила свойственные ей недостатки и односторонности: в опере есть и контрасты, и рельефно очерченные драматические эпизоды и немало удачных речитативов, есть и чисто оперные по манере письма, вполне доходчивые сцены. Но если бы даже критики были вполне правы, трудно объяснить сценическую судьбу «Геновевы» только отмеченными недостатками. В самом деле, разве исключительное преобладание лиризма и отсутствие традиционно понимаемой театральной выигрешности помешало мировой популярности «Евгения Онегина» Чайковского или «Вертера» Массне. Разве «симфонический стиль» помешал мировой славе «Пиковой дамы», «Лозн-рина», «Отелло», а отсутствие индивидуальных характеристик и крайне «приблизительная» музыкальная декламация — распространению опер Беллини?

Мировой опыт оперного театра показывает, что репертуарными становятся обычно те оперы, музыка которых обладает яркостью, увлекательностью (хотя бы даже и внешней), достаточной для того, чтобы непосредственно, без какой-либо предвзятости захватить внимание слушателей. Если такой непосредственный контакт между композитором и слушателем возникает, опере прощают многое — и в ее сюжете, и в драматургии, и в технике письма. Если контакт отсутствует (он может прийти не сразу), слушателя не убедят никакие достоинства оперы, никакие — самые тонкие, умные, прогрессивные намерения автора.

В «Геновеве» такой контакт едва ли мог в полной мере возникнуть и упрочиться главным образом из-за

разнокачественности музыки. Художник находится на вершине своего гения, когда в процесс творчества включены не только его ум, мастерство, воля, но и внутреннее горение, интуиция, жажда личного высказывания. Это в особенной мере относится к художникам лирического склада. В «Геновеве» многое рождено волею мастера, но не внутренним пламенем художника. Почти всюду умно и чутко найден род музыки, но лишь в немногих случаях ему вполне соответствует художественное качество — яркость, первозданность самого музыкального материала. Рядом с «прорывами» шумановского гения мы видим в «Геновеве» десятки страниц добросовестно «сделанной» музыки (многое в первом действии, большая часть третьего и четвертого действий). Конечно, и здесь можно заметить ряд общих и частных достоинств, но они обнаруживаются скорее при анализе, чем в непосредственном восприятии. На «дальнем расстоянии» (а театральную музыку нельзя воспринимать только «вблизи» и, тем более, через лупу) они создают тот нивелированный, «серый» колорит, о котором пишет Кюи.

Не подлежит сомнению историческое значение «Геновевы»: это яркий след прогрессивных оперных исканий девятнадцатого века, свидетельство неутомимой творческой инициативы автора. Но в опере есть и живая, сохраняющая непосредственную художественную силу музыка Шумана. Ради одного этого «Геновева» не должна быть забыта, и — кто знает? — не прозвучит ли в ней многое с неожиданной свежестью, не сбудутся ли некоторые надежды автора!?

«Манфред»

В октябре — ноябре 1848 года, почти сразу после завершения «Геновевы», Шуман создает своего «Манфреда» (ор. 115) — увертюру и пятнадцать номеров к одноименной пьесе Байрона.

По-видимому, произведение возникло без всяких внешних поводов, исключительно по внутреннему побуждению. Это был еще один опыт в манившей композитора области музыкального театра; кроме того Шуман обратился к одному из любимых сюжетов. На этот раз Шуману хотелось создать произведение не совсем обычное по своему жанру. Он писал позднее Листу, что «Манфреда» следует объявить публике «не как оперу или зингшпиль или мелодраму, но как «драматическую поэму с музыкой». Это было бы,— добавляет он,— нечто совсем новое, неслыханное»⁴¹. За исключением увертюры, музыка не претендует здесь на самостоятельную роль: она вводится лишь в отдельных эпизодах, усиливая образность и эмоциональность текста, создавая декоративный или лирический фон.

Единственная при жизни композитора театральная постановка его «Манфреда» состоялась в Веймаре 13 июня 1852 года под управлением Листа. Шуман очень заботился об успехе своего нового любимого детища на сцене. С этой целью он производит некоторые изменения (в том числе сокращения) в литературном тексте* . О многих деталях он считает нужным посоветоваться с режиссером. «Самое главное,— пишет он,— поручить роль Манфреда значительному артисту»⁴². После премьеры (на которой Шуман не смог побывать из-за болезни) Клара просит одного из веймарских друзей сообщить, как прошел спектакль; композитор «хотел бы знать, какое впечатление произвело... все в целом, особенно на сцене»⁴³.

Но как театральное произведение шумановский «Манфред» не оказался жизнеспособным. Это предсказал уже его первый исполнитель. «Хотя свою му-

* Шуман пользовался немецким переводом поэмы Байрона, изданным в 1839 году в Бреслау: «Byrons Manfred. Einleitung, Übersetzung und Anmerkungen von Posgaru [Karl Adolf Suckow]».

зыку к байроновскому «Манфреду» Шуман писал в расчете на театр, — в этом виде она была исполнена лишь в Веймаре, — все же эта вещь найдет в концертном зале более внимательную публику, чем нашла там, и потому ее следует включить в число тех произведений нашего автора, которые обогащают концертный репертуар»⁴⁴.

Прочное место в концертном репертуаре заняла, впрочем, лишь увертюра. По содержательности, масштабу, эмоциональной яркости она не только превосходит остальную музыку «Манфреда», но и занимает исключительное место во всем симфоническом наследии Шумана. Ни в одной из партитур так мощно не проявилась романтическая стихия его творчества, как в увертюре к «Манфреду». То, что осталось почти вне поля зрения композитора, когда он создавал своего «Фауста», — мятежная, ищущая душа его современника — целиком захватило его в «Манфреде».

«В нем сила есть, что породить могла бы прекрасный образ светлых элементов», — говорит о Манфреде Аббат⁴⁵. Эта положительная сила и есть, говоря словами Гете, «бессмертная сущность» Манфреда, так же как и его творца. Именно поэтому мрачная философия отрицания не помешала Байрону воспеть светлую Астарту, как и не помешала ринуться в бой за свободу Греции и умереть, заслужив славу поэта-гражданина. Об этом бурливом сердце, скрытом под тойгой ядовитого скептицизма, Пушкин писал:

Он был, о море, твой певец,
Твой образ был на нем означен.
Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем неукротим.

Шумановский Манфред мягче байроновского — менее резок в своем драматизме, менее суров в дерзаниях воли, но в нем живет та же неукротимая страстность, тот же глубокий, неисчерпаемый романтизм

чувства, знающего только высшие градусы напряжения — и в муке, и в мечте, и в борении сил.

Таков портрет Манфреда в шумановской увертюре. Ее медленное вступление вводит нас в мир мрачных философских раздумий героя. Мы можем представить себе начало поэмы... Готическая галерея, полночь, Манфред один, он доликает лампаду для «ночного бдения». И текут печальные мысли — «наставники для мудрых»:

Познание — скорбь, и кто всех больше знает,
Тем горше плакать должен, убедившись,
Что древо знания — не древо жизни.

Забвение! Смерть! Но это лишь вывод сознания. В душе Манфреда бушует другое: гневный протест, боль об утерянном, жажда могучей первоизданной красоты, и красоты нежной, женственной, той, что жила в его «избраннице»...

Начало симфонического Аллегро (главная партия) — трагическое волнение, смятенность, порыв:



Главный источник этой музыки — страстно драматические бетховенские темы: финал «Лунной», крайние части «Аппассионаты», «Кориолан». И все же это Шуман: его по-новому свободное ритмическое дыхание, его нетерпеливый эмоциональный натиск.

Побочная партия еще более шумановская. Ее образ — «взывание к Астарте». Эта часть экспозиции замечательна не только по мелодической красоте, но и по богатству психологических оттенков. Развивающаяся как непрерывный мелодический поток, она на всем своем протяжении характерна и представляет собой цепь из самостоятельных мотивных звеньев:



Вначале — мотив мольбы и как непосредственное продолжение — робкий нежный вопрос: «Любишь ли еще?» * (a); затем другой страстно порывистый и будто повисающий в воздухе вопрос (b); далее волевое утверждение и тут же резкий контраст — тема «томления» (c). Завершением побочной партии служит развитие тех же мотивов.

Сжатая, насыщенная разработка увлекает в глубину душевных мук Манфреда. Она напоминает его исповедь в диалоге с альпийской феей:

. Ночи напролет
 Зубами скрежетал и дни потом
 Я проклинал себя и о безумстве
 Молился как о высшей благодати —
 Никто мольбе моей не вял...

Господствуют мотивы побочной партии, развитые с удивительным многообразием, фиксирующие сложную, капризную эволюцию настроений героя. Вначале на бурно драматическом фоне возникает мотив «мольбы», перемежаемый гордыми утверждениями

* Именно с этим текстом Шуман соединяет данный мотив в мелодраме, № 11 (обращение Манфреда к Астарте).



«воли». Внезапно душа озаряется светлой мечтой: у флейт и гобоев таинственно звучит мотив «томления», прерываемый глухими, печальными аккордами медных. Здесь начинается один из самых красивых эпизодов разработки — в нежном, прозрачном изложении звучит «мольба», соединенная с образом «томления»:



Услышь, услышь меня, Астарта!
Любимая, ответь мне, говори!

Мольба становится жгучей, нарастает с яростной силой. Короткий мотив превращается в широкую патетическую мелодию. Отметим два варианта этого

расширения мотива, отражающих растущее душевное волнение:



Непрерывно, волна за волной, усиливается драматическая напряженность. Последнее нарастание вводит в репризу: после могучих, но бесплодных усилий воли, душа снова изливает свою муку: ведь волны жизни «оставляют лишь одни обломки, камня, горечь едкую отлива...».

В увертюре к «Манфреду» Шуман развивает бетховенскую традицию, приближая ее к мышлению новой эпохи, к свободной симфонической поэмности. Это проявляется в непрерывности всего музыкального «процесса» — начиная от вступления и кончая кодой — и еще больше в интонационном единстве всего материала. Здесь еще раз обнаруживается склонность Шумана к мелодическим ассоциациям, к бесконечному развертыванию мотивных вариантов. Жалобная полутоновая интонация второго такта вступления свободно «блуждает» затем почти во всех мотивах и темах увертюры:



На ней основан, в частности, почти весь материал побочной партии.

Первый из музыкальных номеров, иллюстрирующих отдельные эпизоды пьесы, — «Пение духов» (четыре небольших соло и хор). Повинуясь власти Манфреда, к нему являются владыки облаков, гор, вод:

ных потоков. Но музыка не создает ощущения грандиозности и фантастичности этих образов. Здесь, как и в некоторых других номерах, композитор менее всего сумел воспользоваться изобразительной стороной текста Байрона. Музыка № 1 мало оригинальна и безлична.

Зато № 2 — «Явление волшебного образа» — один из лучших во всем опусе. По Байрону это явление духа, принявшего облик «прекрасной женщины». В душе Манфреда вспыхивает надежда: «О боже, если... ты не призрак лживый, не безумье, я мог бы счастлив быть, тебя обнять». Мелодрама, иллюстрирующая эти слова, — миниатюрная пьеса, которую можно поставить рядом с самыми одухотворенными образцами шумановской фортепианной лирики (ее тема родственна пьесе «Вечером» из оп. 12).

№ 3 — «Проклятье духов». Этот ансамбль четырех басов следует непосредственно после исчезновения «волшебного образа» и реплики Манфреда: «Разбито сердце». Байрон ввел сюда текст своего ранее изданного «Заклинания», где таинственный голос предсказывает поэту вечную муку:

Казнь твою ты сам избрал,
Над тобой пролит фиал,
Жизнь твоя осуждена:
Ни забвения, ни сна!

Шуман использовал в этом номере тему из своих «Симфонических этюдов»: Музыка проникнута глубокой, безысходной печалью.

№ 4 — соло английского рожка, иллюстрирует вторую сцену поэмы. Утро в горах, Манфред один. Издалека доносится напев пастушеской свирели, которому вторит эхо...

Второму действию (хижина в Бернских Альпах) предшествует симфонический антракт (№ 5) — пьеса идиллически светлого, пасторального характера. № 6 — «Вызов альпийской феи» — прозрачное фан-

тастическое скерцо. Музыка сопутствует восторженному дифирамбу Манфреда: «Прекрасный Дух с лучистыми кудрями, с очами, полными огня...»

№№ 7—11 иллюстрируют сцену в чертогах Аримана. Лучший из них — последний: мелодрама, сопровождающая обращение Манфреда к Астарте. Сюва возникает ассоциация с тончайшими из лирических миниатюр Шумана. Свободно и одухотворенно развивается мечтательная, светлая мелодия, поддержанная прозрачным, целомудренно простым аккомпанементом. И тем же волшебным прикосновением шумановской одухотворенности отмечена следующая мелодрама (№ 12). Манфред снова один в своем замке; покой и тишина, «каких он никогда не ведал в жизни», вдруг нисходят в его душу... Последние музыкальные иллюстрации — «Прощание с солнцем» и явление Злого гения Манфреда (мелодрамы №№ 13, 14). В финале поэмы звучит доносящееся из монастыря траурное пение (№ 16, хор «Requiem aeternam»). Оно сопровождает последние слова Аббата и ответ умирающего Манфреда:

— Но что с тобою, скажи!

— Старик, не трудно умереть.

В «Манфреде» Шуман оставил за собой лишь скромную роль музыкального иллюстратора спектакля, предпослав ему самостоятельную по значению симфоническую поэму. Но и беглые «штрихи» композитора к сценам Байрона оказались художественным вкладом эпохи — одним из оригинальных отзвуков байронизма со своей, типично шумановской, проникновенно человеческой интонацией.

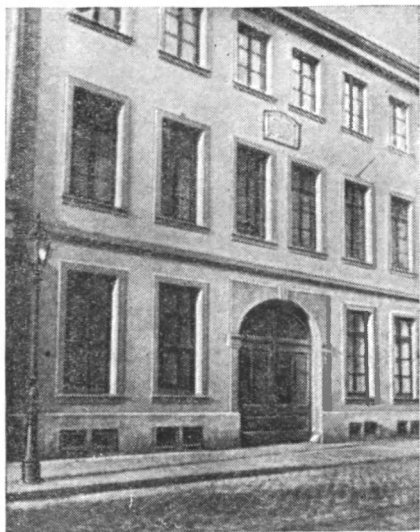
Глава одиннадцатая

ЗАКАТ

Обстановка Дрездена все менее удовлетворяла Шумана. В 1849 году возник проект возвращения в старый любимый Лейпциг, где должно было освободиться место дирижера Гевандхауза. Но в конце концов вакансии не оказалось, и Шуман согласился взять на себя обязанности городского дирижера в Дюссельдорфе. Сюда Роберт и Клара переселились в сентябре 1850 года. Город встретил прославленных музыкантов торжественным концертом, в котором были исполнены «Рай и Пери» (вторая часть), увертюра к «Геновеве» и три песни Шумана.

В Дюссельдорфе Шуман дирижировал регулярными концертами симфонического оркестра и певческого общества. Его очень радовала эта манящая с юных лет и только теперь широко развернувшаяся артистическая деятельность. Он был доволен хорошими музыкально-профессиональными силами и отзывчивой публикой Дюссельдорфа. Много энергии затрачено было им на организацию большого Нижнерейнского музыкального фестиваля, который состоялся в мае 1853 года. В программу этого праздника немецкой музыки вошли девятая симфония и скрипичный концерт Бетховена, отрывки из произведений

Дюссельдорф. Дом,
в котором жил
Роберт Шуман



Глюка, Вебера, Мендельсона, Гиллера; Шуман дирижировал на первом концерте фестиваля, исполнив «Мессию» Генделя и свою четвертую симфонию; из его произведений исполнялись, кроме того, фортепианный концерт а-молл и «Праздничная увертюра» с заключительным хором на рейнскую народную песню.

Первые дюссельдорфские годы ознаменованы для Шумана новым приливом творческих сил. Продолжает расти и развиваться его тяга к большим идейным концепциям, к композициям крупного масштаба. Продолжается также все более широкий охват музыкальных жанров: Шуман впервые выступает, в частности, как автор скрипичных сонат и виолончельного концерта. Во многих случаях заметны и поиски нового музыкально-тематического материала, новых выразительных средств. И, вместе с тем, еще резче, чем в дрезденские годы, проявляется несоответствие между богатством замыслов, зрелостью мастерства и



Программа торжественного концерта в честь Роберта и Клары Шуман по случаю их переезда в Дюссельдорф

художественной силой воплощения. Поздние увертюры, многие из поздних романсов обнаруживают странную нечувствительность Шумана к качеству музыкального тематизма; речь идет, конечно, не о просчетах вкуса — в этом отношении Шуман строг и безупречен, — но о способности оценить выразительную силу и свежесть материала, обезопасить музыкальную мысль от вялости, избежать пассивного следования по проторенному пути. Если подлинно шумановская гениальность вспыхивает все реже, то, наоборот, музыка «средней» выразительности появляется из-под пера композитора все более часто, — будто вечерняя заря заволакивается дымчато-серой мглой...

Завершив вскоре после переезда в Дюссельдорф свою третью симфонию, Шуман думает уже о новых крупных произведениях. Его занимают оперные проекты, в частности «Мессинская невеста» по Шиллеру, «Герман и Доротея» по Гете. Продолжая работать над «Фаустом», композитор добавляет к написанному увертюру, сцену с «седьми женщинами» и сцену смерти Фауста. В это же время у него возникают замыслы новых ораторий. Ему представляется, что «старая, давно облюбленная» идея создать крупную композицию на «Германа и Доротею» могла бы получить наилучшую реализацию в виде оратории. В письме к своему либреттисту, поэту Морнцу Горну, композитор высказывает пожелание: «Все — и в музыке и в поэтическом тексте — должно быть выражено в простом народном немецком духе»¹. Аналогичные мысли Шуман высказывает в связи с другим замыслом — ораторией «Лютер». В письме к поэту Р. Полю, работавшему над текстом оратории, композитор ставит задачу: «Оратория должна быть вполне популярной, понятной крестьянину и горожанину, соответствующей героям, которые были великими народными деятелями. В этом духе я постараюсь выдержать и свою музыку»; по мысли Шумана,



Дюссельдорф. Рыночная площадь
Городская картинная галерея

эта музыка должна быть не сложно сконструированной, не «искусственной», менее всего контрапунктической, «но простой, убедительной, воздействующей прежде всего ритмом и мелодией»².

Проекты «Лютера» и «Германа и Доротеи» остались неосуществленными. Следы стилистических исканий, связанных с этими замыслами, отразились лишь в законченной и опубликованной увертюре к «Герману и Доротее».

Более удачной была судьба другого совместного замысла Шумана и Морица Горна — оратории «Странствие Розы» («Der Rose Pilgerfahrt», для солистов, хора и оркестра, ор. 112, 1851). В отличие от монументального, генделевского по типу «Лютера», музыкальная сказка о «странствующей розе» написана в камерном плане; вначале композитор даже не предполагал участия в ней оркестра (инструментальная партия задумана была как аккомпанемент фортепиано). В произведении Горна

Шумана привлек поэтический мотив, очень родствен- ный «Пери», — скитания кроткой, нежной души, стре- мящейся к счастью и к добру. Прекрасный цветок, позавидовавший радостям человека, перевоплощае- тся в девушку. Она познает и одиночество, и надежды, и счастье с любимым человеком, в любимой семье. Но, достигнув этой вершины, она должна, по условию, поставленному владычицей своей судьбы («повели- тельницей эльфов»), снова стать безмолвным цвет- ком. Душа, чем она прекраснее, чище, возвышеннее, тем менее властна завоевать прочное место на земле; красота, чем идеальнее, тем более преходяща, — таков грустный поэтический смысл сказки Горна. Харак- терное для многих эпизодов «Пери» сочетание неж- ной мечтательности и грусти ощущается и в лириче- ских номерах из «Странствий Розы». С ними гармо- нически соединяются эпизоды, представляющие со- бой бытовой фон действия, картинки природы, отчасти переплетающиеся с фантастикой (вступи- тельный дуэт женских голосов, овейный нежным весенним настроением, хор эльфов, сценка в доме мельника, песня о влюбленном сыне лесника, напи- санная в шубертовском духе, праздничные ансамбли и хоры в сценах свадьбы). «Странствие Розы» — одно из самых проникновенных, поэтичных произведений позднего Шумана, где он все еще показывает образ- ное богатство и ювелирно тонкое мастерство.

Успешно завершилась также совместная работа Шумана с поэтом Полем; на его стихи (переработка баллады Уланда) композитор создал свое последнее произведение ораториального жанра — «Проклятье певца» («Des Sängers Fluch» для солиста, хора и оркестра, 1852).

Отмеченные выше стилистические тяготения позд- него Шумана ярко выразились и в его последних ин- струментальных сочинениях: концерте для виолон- чели a-moll, op. 129 (1850), Фантазии для скрипки с оркестром op. 131 (1853), скрипичном концерте

(1853), скрипичных сонатах a-moll, op. 105 (1851), и d-moll, op. 121 (1851), и некоторых других. Главная тема виолончельного концерта, быть может, убедительнее всего воплощает стилистический идеал позднего Шумана — широкий мелодизм, простоту, доходчивость, — пусть отчасти за счет выразительных богатств в подробностях, но зато с широко воздействующей эмоциональностью:



Виолончельный концерт — одно из лучших произведений этого жанра в классической инструментальной литературе — весь, от начала и до конца, богат певучим мелодизмом, который нигде не отнесен на второй план ни виртуозными, ни композиционно-техническими элементами. Но и композиционно-техническая сторона, действующая «незаметно», продумана здесь до мельчайших деталей. Все три части концерта связаны родственными интонациями, которые, однако, появляются всякий раз в новом мелодическом контексте, образуя не столько прямое родство, сколько единую интонационную атмосферу произведения *. Виолончельный концерт свидетельствует, что

* В приведенной теме главной партии первой части мотив первых двух тактов с его движением по аккордовым звукам получил отражение во второй и третьей частях концерта. Мотив третьего и четвертого тактов — подъем на кварту и два полутоновых хода вниз с предъемом — оказывается в родстве с одним из мотивов побочной партии первой части:



Побочная партия из первой части послужила одним из



Дюссельдорф, мост через Рейн

и в поздние годы Шуман стремился углубить и усовершенствовать принцип монолитности крупной циклической формы.

Среди поздних песен Шумана есть ряд первоклассных образцов его тонкого камерного стиля. Таковы, в частности, «Einsamkeit» («Одиночество», на стихи Ленау, оп. 90), «Herzleid» («Сердечная мука», на стихи Ульриха, оп. 107), «Warnung» («Предостережение», на стихи Пфарриуса, оп. 119), «Sänger's Trost» («Утешение певца», на стихи Кернера, оп. 127) и некоторые другие. Но это лишь счастливые исключения. В связи с поздними песнями Шумана К. Вёрнер справедливо замечает: «Потрясающая черта позд-

важнейших источников для основной темы второй части концерта:



ней фазы творчества Шумана — резко бросающееся в глаза соседство сочинений огромной музыкальной насыщенности и слабых, посредственных»³. Об этом же писал Г. Аберт; по его словам, поздние песни Шумана производят впечатление «груды развалин, среди которых можно заметить лишь отдельные свидетельства былого великолепия»⁴.

К пятидесятым годам относятся два крупных литературных начинания Шумана. Первое из них — попытка собрать и обнародовать высказывания о музыке великих мастеров слова — от античности до девятнадцатого века. Композитор хотел назвать это собрание «Dichtergarten» («Поэтический сад»). Он выписывал фрагменты из произведений Шекспира, Жан Поля, Шиллера, Гете, Гофмана, читал и переводил греческие и латинские тексты. Работа внезапно прервалась в феврале 1854 года из-за болезни Шумана.

Одновременно он замыслил издание своих статей в виде книги. В 1852—1854 годах Шуман перечитывает комплекты «Нового музыкального журнала», отбирает и редактирует тексты для задуманного издания. Этой работе, которую он успел закончить в январе 1854 года, мы обязаны выходом в свет (уже во время болезни композитора) его «Собрания сочинений о музыке и музыкантах» («Gesammelte Schriften über Musik und Musiker», Лейпциг, 1854, издатель — Георг Виганд). Это собрание, явившееся драгоценным вкладом в литературу о музыке, впоследствии не раз переиздавалось и переведено на многие языки мира.

Осенью 1853 года Шуман вынужден был отказаться от своих обязанностей дирижера. Непосредственной причиной этой грустной для него перемены явилась, как свидетельствует Клара, возникшая в Музыкальном фрейе интрига на почве соперничества. Сторонники второго дирижера Ю. Тауша добились



Скрипач Йозеф Иоахим, один из друзей Шумана в дюссельдорфские годы

решения о том, чтобы Шуман ограничил свою роль исполнением собственных произведений. Это оскорбительное предложение было, разумеется, отвергнуто, и Шуман заявил о своем полном прекращении работы с оркестром и хором. Однако помимо этой причины действовала и другая, более серьезная: ухудшающееся состояние здоровья становилось непреодолимым препятствием для работы, в которой требовалось внимание, сосредоточенность и полная концентрация воли.

Очень скоро после того, как произошел этот глубоко огорчивший Шумана факт (он не мог не почувствовать в нем «начало конца»), судьба принесла ему большую радость. Осенью 1853 года к нему явился с рекомендательным письмом от скрипача Иоахима молодой, никому не известный музыкант из Гам-

бурга — Иоганнес Брамс. Впечатление, которое произвел на Шумана этот юноша, было огромным. Едва Брамс сыграл несколько тактов из своего сочинения, Роберт прервал его со словами: «пожалуйста, подождите одну минуту, я должен позвать свою жену». По воспоминаниям Марии (старшей дочери Шуманов), родители «не могли ни о чем больше говорить, как о гениальном утреннем визитере, имя которого было Иоганнес Брамс»⁵. Посылая отцу Брамса свою статью «Новые пути», где Шуман назвал юного композитора «молодым орлом новой музыки», он писал: «Ваш сын Иоганнес стал нам очень дорог, его музыкальный гений принес нам часы, полные радости. Для того чтобы осветить его первые шаги в мир, я высказал публично свое мнение о нем...»⁶ В статье «Новые пути», как уже говорилось, Шуман предсказал Брамсу роль одного из крупнейших композиторов девятнадцатого столетия; предсказание это полностью оправдалось.

Еще одним впечатлением, глубоко взволновавшим Шумана, была его совместная поездка с Кларой в Голландию. Как композитор он пережил в эти дни едва ли не самый большой триумф, когда-либо выпадавший на его долю. Шуманы вернулись в Дюссельдорф 22 декабря 1853 года. Вскоре катастрофические события, связанные с болезнью композитора, круто повернули его судьбу.

Болезнь Шумана явилась предметом изучения ряда врачей. В прошлом столетии о ней обстоятельно высказался доктор Ф. Рихарц, лечивший и постоянно наблюдавший Шумана в психиатрической лечебнице (1854—1856). В двадцатом веке появились исследования крупных немецких психиатров П. Мёбиуса и В. Груле, а также француза Паскаля. Симптомы болезни композитора и связанные с ними душевные состояния на разных стадиях жизни описаны в не-



Франкфурт-на-Майне. Дом, в котором Клара Шуман провела свои последние годы и в 1896 году скончалась

скольких биографических трудах, в частности, весьма подробно и обстоятельно зафиксированы в книге К. Вёрнера (1949).

Каков же диагноз болезни Шумана, доступный медицине наших дней? С таким вопросом автор этой книги обратился к советскому психиатру, научному сотруднику Института психиатрии, кандидату медицинских наук Э. Ф. Казанцу. Доктор Казанец сказал: «Данные о болезни Шумана, с которыми я имел возможность ознакомиться, позволяют предположить, что композитор страдал маниакально-депрессивным (циркулярным) психозом (диагноз «циклотимия», поставленный известным немецким психиатром В. Груле, обычно определял менее тяжелые варианты маниакально-депрессивного психоза). При этой болезни происходит периодическая смена маниакальных и депрессивных (меланхолических) фаз, которые могут чередоваться в самой разнообразной последователь-



Клара Шуман в 1859 году
Рисунок углем Эдуарда Бендемана

ности. Во время первой из названных фаз (часть, особенно в начале болезни, они выражены не очень резко) отмечается повышенное, приподнятое настроение, увеличивается умственная продуктивность; больные иногда поражают своей работоспособностью, запасом энергии, остроумием, находчивостью и т. п. Эти состояния могут длиться дни, недели, месяцы. Депрессивные фазы характеризуются тоскливым, подавленным настроением, чувством отчаяния, безысходности; при этом резко падает работоспособность, мысли текут замедленно, больному трудно двигаться. Иногда, как это имело место у Шумана, выступают явления навязчивости, например, боязнь высоты, проявляется тревожная мнительность. При маниакально-депрессивном психозе обычно не происходит разрушения высших психических функций и длительно сохраняются все черты личности больного, ее индивидуальность. Это в полной мере подтверждают факты биографии Шумана».

Первые вспышки недуга, которые Шуман испытал еще в тридцатые годы, протекали относительно легко и носили эпизодический характер. В дальнейшем, по мнению доктора Казанца, фазы болезненных состояний Шумана удлиняются. В сороковые годы депрессия на многие месяцы лишает Шумана способности работать, почти изолирует от окружающей жизни, а с наступлением противоположной фазы его творческая активность возрастает до необычайной степени. Но болезнь неуклонно подтачивала организм: усиливались ранимость, тревожная мнительность, неуверенность в своих силах, чувство неотвратимости болезни, сознание обреченности. «По-видимому, — говорит доктор Казанец, — Шуман умер во время тяжелейшего депрессивного приступа; при этом его психика до конца сохранила свою целостность, присущие композитору индивидуальные качества, о чем неопровержимо свидетельствуют его последние письма».

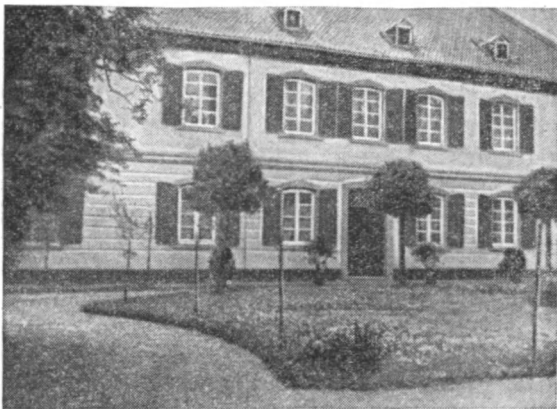
Десятого февраля 1854 года, в разгаре работы над

«Dichtergarten», у Шумана начался необычный по резкости приступ болезни. Более всего терзали его слуховые явления, не дававшие уснуть почти ни на один час. Он слышал один непрерывно тянущийся звук, нередко (как он объяснял Кларе) — «великолепную музыку, с такими удивительно звучащими инструментами, каких невозможно услышать на земле, но это, — добавляет Кларе, — естественно, вызывало у него страх»⁷. С 10 по 17 февраля слуховые явления становятся все более навязчивыми. В ночь на 18-е Шуман неожиданно встает с постели и записывает на нотном листке якобы услышанную им только что тему Es-dur (в последующие дни он сочинил на эту тему несколько вариаций) *. Наутро состояние стало еще более тяжелым, усилились и стали непереносимо мучительными безотчетные страхи. По свидетельству Клары, «он кричал от страданий»⁹.

Следующие дни принесли лишь небольшие передышки. Шуман пытался работать, выходил на прогулки, сопровождаемый кем-нибудь из друзей. Но 26 февраля вечером внезапно попросил дать ему одежду; он объяснил, что должен непременно отправиться в больницу, так как не владеет своим рассудком «и не знает, что в конце концов может сотворить ночью»¹⁰. Его с трудом успокоили и уложили в постель.

Утром 27-го Роберт погружен был в такую глубокую меланхолию, которую невозможно описать. Когда я к нему только прикоснулась, он сказал: «Ах, Кларе, я не стою твоей любви!»¹¹ Он сел за переписку вариаций на тему Es-dur. Вдруг, — воспользовавшись тем, что Кларе вышла в соседнюю комнату (больного

* Скрипач Рупперт Беккер пишет в своем дневнике 24 февраля: «Я посетил его [Шумана] после обеда, и фрау Шуман потребовала, чтобы я с ним пошел гулять. В течение часа, который я с ним провел, он вел себя вполне благо-разумно. Исключением явился его рассказ, будто бы образ Ф. Шуберта послал ему чудесную мелодию, которую он записал, и на нее он сочинил вариации»⁸.



Эндених близ Бонна. Лечебница, где провел последние два года и скончался Роберт Шуман

в эти дни не оставляли одного), — Роберт быстро покинул дом и направился к Рейну. Дойдя до середины моста, он бросился в воду. Его спасли находившиеся поблизости рыбаки.

С этого момента Кларе и детям запрещено было видеть его, чтобы не вызывать лишних волнений. Шуман настойчиво просит врачей поместить его в больницу. 4 марта друг семьи доктор Газенклевер отвез Роберта в частную психиатрическую лечебницу доктора Рихарца, расположенную в Энденихе близ Бонна.

В 1854 году вести из Эндениха были в общем утешительны, хотя болезненные явления, мучившие Шумана, возобновлялись. Вот некоторые из записей в дневнике Клары: «20 марта. Сообщение от доктора Петерса [ассистент доктора Рихарца] о том, что состояние Роберта в целом, пожалуй, лучше, чем было вначале»¹². «...31 марта Брамс и Гримм были в Энденихе и лично узнавали о Роберте у доктора. Он зна-



**Тема Es-dur, последняя музыкальная запись
Шумана, февраль 1854 года
Автограф. Частное собрание**

чительно спокойнее, просил, чтобы ему принесли цветы... Но почему он никогда не спрашивает обо мне?.. Быть может, он скрывает свою тоску?»¹³ «1 апреля. Римерс прибыл сегодня из Бонна и привез поистине успокаивающие вести. Роберт часто собирает в саду фиалки, и это его радует. Врач считает, что постепенно в нем проснется интерес ко всему другому...»¹⁴ «16 мая... Сообщения врача были для меня во многих отношениях так печальны! Все еще имеют место слуховые галлюцинации и наблюдается путанность речи...» И опять: «обо мне ни звука»¹⁵. Но 21 июля она поверяет дневнику радость: Роберт передал сиделке, фрейлейн Реймонт, цветы для нее¹⁶.

В августе Клара получает письмо от Гримма, снова посетившего Эндених. Он сообщает, что Роберт предпринимает большие прогулки, посетил, в частности, боннское кладбище, где с интересом осматривал памятники*. «В его глазах,— пишет Гримм,— я не смог заметить никаких признаков душевного расстройства, его взгляд был все время открытым... таким приветливым, мягким и кротким — совсем как прежде... Доктор Петерс жалуется на то, что он часто бывает молчаливым, и это делает очень трудным или вовсе невозможным изучение его внутренней жизни; о чем он думает — остается загадкой...»¹⁷

12 сентября, в годовщину свадьбы, Клара узнаёт о желании Роберта получить от нее какую-нибудь весть. По словам врача, Роберт сомневается — существуют ли еще она и дети. Клара тотчас же написала. 14 сентября Роберт отвечает ей: «Как я рад, любимая Клара, видеть твой почерк. Благодарю, что ты пишешь именно в такой день, что ты и дети вспоминаете меня с прежней любовью... О, если бы я мог вас повидать и поговорить с вами! Но дорога слишком длинна. Так много мне нужно узнать от тебя»¹⁸.

* По сообщениям врача, Шуман в августе посетил ботанический сад и исторический музей. Позднее он осматривал в Бонне памятник Бетховену.



Евгения Шуман, младшая дочь композитора, у рояля в музее Шумана. Цвиккау, 1927 год

И далее — ряд вопросов: о Кларе, о детях, о судьбе последних нотных рукописей. Он просит прислать свои старые письма к Кларе из Вены в Париж, а также комплекты «Нового музыкального журнала» и нотную бумагу. Вспоминает о недавней поездке в Голландию, которая теперь кажется «каким-то сном». «Моя жизнь очень проста, и я часто радуюсь прекрасному виду на Бонн; когда я бываю там — люблю панорамой Семигорья и Годесбергом...»¹⁹

В следующем письме (от 18 сентября того же года) Шуман выражает радость по поводу рождения сына *. Здесь же он пишет: «Сейчас я стал намного

* 11 июля Клара родила сына Феликса (названного так в честь Мендельсона). Ему не довелось увидеть отца. Феликс одарен был поэтическим талантом; на его стихи Брамс написал несколько романсов. Он скончался в 24 года, будучи студентом.



Памятник Шуману в Лейпциге

крепче и выгляжу значительно моложе, чем в Дюссельдорфе»²⁰.

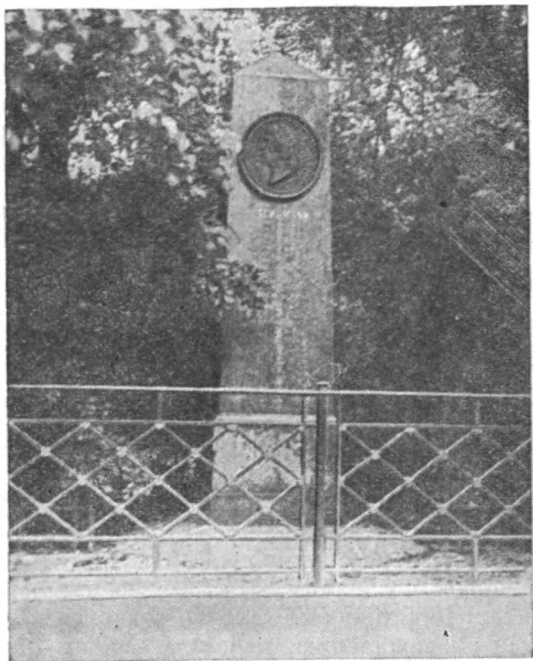
Впечатления друзей, навещавших Шумана в 1854-м и в начале 1855 года, а также его письма этого периода (к Кларе, Брамсу, Иоахиму) свидетельствуют об очень медленном, но все же заметном возрождении. Характерна его живая реакция на чтение комплекта газеты «Signale», присланного Брамсом: он рад богатой музыкальными событиями зиме, с удовольствием встречает имена знакомых артистов, в том числе Шрёдер-Девриент, Женни Линд, Иоахима, Клары (с октября 1854 года она снова предпринимает кон-

цертные поездки). Шуман много музицирует. С восхищением отзывается о присланных ему сочинениях Брамса. «Это прекраснейший и гениальнейший юноша»²¹ (из письма к Кларе). В письме от 27 ноября 1854 года к Брамсу он подробно характеризует вариации молодого композитора на тему *fis-moll* из «*Bunte Blätter*», ор. 99 (пьеса № 4); в других письмах тепло отзывается о сонатах и балладах Брамса. Шуман пытается сочинять, работает, в частности, над новой аранжировкой капризов Паганини. В его письмах много овеянных грустью воспоминаний. Но рядом — проявление активного интереса к текущим делам: «я не могу и четверть часа оставаться бездеятельным», — пишет он в марте 1855 года Иоахиму²². В марте и апреле он ведет деловую переписку с издателем Н. Зимроком, правит присланную корректуру двухручного переложения «Праздничной увертюры» ор. 123.

По-видимому, в середине 1855 года началось ухудшение. Коротенькое письмо к Кларе от 5 мая этого года явилось последним. Иоахим после посещения Эндениха в 1855 году был глубоко подавлен. Он писал об этом: «к сожалению, исчезала всякая надежда; видно было, что физические и духовные силы оставили его. В нервном возбуждении перелистывал он свои старые сочинения, дрожащими руками, искаженно воспроизводя их на фортепиано; это терзало сердце и слух»²³. 4 сентября этого года Клара просит Роберта написать «хоть одно слово». 10-го пришел ответ доктора Рихарца, который «лишил ее всяких надежд на полное возрождение Роберта»²⁴.

Весной 1856 года Шуман едва реагировал на визит своего любимца — Брамса. По сообщению Иоганнеса, он в состоянии был лишь произнести несколько очень неясных, почти нерасчлененных слов²⁵.

23 июля Клару срочно вызвали в Эндених. 27-го ее впервые допустили к Роберту. «Я видела его, — вспоминала она, — это было вечером, между шестью и



Старая гробница Шумана в Бонне
Акварель неизвестного художника.
Дом-музей Шумана

семью часами. Он улыбался и с большим усилием обнял меня,— он не мог управлять своими движениями. Никогда я этого не смогу забыть... Он говорил... но почти ничего нельзя было понять»²⁶. 28-го Клары и Брамс весь день незаметно дежурили около больного. «Он ужасно страдал, хотя врач считал, что это не так»²⁷. Клара дала ему несколько глотков вина и немного желе (уже неделю он не принимал никакой другой пищи). «Он взял все это со счастливым выра-

жением лица и торопливо. Каплю вина он глотнул прямо с моего пальца...»²⁸ Кларе показалось, что он узнал ее.

29 июля 1856 года в четыре часа дня Шуман спокойно уснул. Смерть наступила во сне. 31-го в Бонне состоялись похороны. Из близких, кроме Клары, за гробом шли Брамс, Исаак и Гиллер.

О Шумане, как и о любом художнике-классике можно сказать: он был наделен не только великим творческим даром, но и принадлежал к лучшим сынам своего времени и своего народа; поэтому он и стал навсегда близким человечеству. В Шумане нам особенно близок дух ищущей, дерзающей молодости, дух пылкий и беспокойный, протестующий, страстно мечтательный, устремленный к будущему.

Великий художник немецкого народа, Шуман издавна стал притягательной фигурой для передовых творческих движений всех стран. Горячие симпатии к Шуману со стороны русских композиторов-классиков были чувствами, обращенными к собрату по общей борьбе за искусство высокой жизненной правды, искусство национально-самобытное, новаторски смелое и независимое. С такими же чувствами обращаемся мы к Шуману и в наше время, когда все более тесной становится творческая дружба прогрессивных художественных сил всех стран мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

К главе I

- ¹ G. Sch r. (Jansen), I, стр. 269.
- ² Генрих Гейне. Собр. сочинений в десяти томах, т. IV. Л., 1957, стр. 7—8.
- ³ Оноре Бальзак. Собр. сочинений в пятнадцати томах, т. VII. М., 1953, стр. 275, 278.
- ⁴ Ф. Лист. Ф. Шопен. М., 1956, стр. 193—194.
- ⁵ Избр. статьи, стр. 126—127.
- ⁶ Э. Т. А. Гофман. Крейслериана. Цит. по Избранным произведениям в трех томах, т. III. М., 1962, стр. 27.
- ⁷ Генрих Гейне. Луккские воды. Цит. по Собранию сочинений в десяти томах, т. IV. Л., 1957, стр. 246—247.
- ⁸ А. И. Герцен. Концы и начала. Цит. по Сочинениям в девяти томах, т. VII. М., 1958, стр. 470, 469.
- ⁹ Генрих Гейне. О французской сцене. Письмо третье. Цит. по Полному собранию сочинений в двенадцати томах, т. VI. «Academia». Л., 1936, стр. 314.
- ¹⁰ Оноре Бальзак. Собр. сочинений в пятнадцати томах, т. VI. М., 1953, стр. 44.
- ¹¹ Ф. Лист. Ф. Шопен. М., 1956, стр. 266.
- ¹² Jugendbriefe, стр. 298, письмо от 24 января 1839 г.
- ¹³ Томас Манн. Германия и немцы. Цит. по Собранию сочинений, т. X. М., 1961, стр. 320.
- ¹⁴ Там же, стр. 322.
- ¹⁵ Jugendbriefe, стр. 282, письмо от 13 апреля 1838 г.
- ¹⁶ Ф. Лист. Избранные статьи. М., 1959, стр. 408, 412.
- ¹⁷ Э. Т. А. Гофман. Угловое окно. Цит. по Избранным произведениям в трех томах, т. II. М., 1962, стр. 491, 490, 512.
- ¹⁸ Цит. по сборнику «Литературная теория немецкого романтизма. Документы под редакцией Н. Я. Берковского». Л., 1934, стр. 126—127.

- 19 Л. Мазель. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена. В сборнике «Фридерик Шопен». М., 1960, стр. 183.
- 20 G. S c h r. (Jansen), II, стр. 240.
- 21 П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М., 1953, стр. 38.
- 22 В. Стасов. Лист, Шуман и Берлиоз в России. М., 1954, стр. 93, 97.

К главе II

- 1 J u g e n d b r i e f e, стр. 87.
- 2 Там же, стр. 22.
- 3 Там же, стр. 40.
- 4 E i s m a n n, стр. 28.
- 5 Там же, стр. 14.
- 6 Там же, стр. 15.
- 7 Там же, стр. 32.
- 8 K ö t z, стр. 13.
- 9 E i s m a n n, стр. 16.
- 10 Там же, стр. 14.
- 11 Там же, стр. 18.
- 12 Там же, стр. 16.
- 13 J u g e n d b r i e f e, стр. 16—17.
- 14 E i s m a n n, стр. 12.
- 15 J u g e n d b r i e f e, стр. 26.
- 16 Этот факт, сообщаемый во многих биографиях Шумана, впервые описан еще при жизни композитора в приложении к «Allgemeine musikalische Zeitung» от апреля 1850 г. Приведен затем у Й. Василевского (W a s i e l e w s k i, стр. 11).
- 17 Цит. по: B r i e f e (Jansen), стр. 528.
- 18 J u g e n d b r i e f e, стр. 186.
- 19 Цит. по: W ö r n e r, стр. 28.
- 20 B r i e f e (Jansen), стр. 31.
- 21 E i s m a n n, стр. 17.
- 22 Воспоминания Шумана о доме Карусов напечатаны были в «Neue Zeitschrift für Musik» (т. 18, стр. 27). Прочитаны у Й. Василевского (W a s i e l e w s k i, стр. 14—15).
- 23 E i s m a n n, стр. 29.
- 24 W a s i e l e w s k i, стр. 24.
- 25 J u g e n d b r i e f e, стр. 4—5.
- 26 W ö r n e r, стр. 29.
- 27 J u g e n d b r i e f e, стр. 2—3.
- 28 Там же, стр. 6—9.
- 29 J u g e n d b r i e f e, стр. 19.

- 30 Briefe (Jansen), стр. 11.
 31 Jugendbriefe, стр. 38.
 32 Там же, стр. 18.
 33 Eismann, стр. 25.
 34 Там же.
 35 Jugendbriefe, стр. 7.
 36 Из шумановских заметок под общим названием «Mensch» («Люди»). Eismann, стр. 26.
 37 Eismann, стр. 24—25.
 38 Briefe (Jansen), стр. 5.
 39 Приводится в работе: Kurt Wagner. Robert Schumann als Schüler und Abiturient. Zwickau, 1928. Цит. по: Eismann, стр. 26.
 40 Boetticher, стр. 9.
 41 Jugendbriefe, стр. 9—10.
 42 Там же, стр. 17.
 43 Там же, стр. 19.
 44 Briefe (Jansen), стр. 5.
 45 Jugendbriefe, стр. 10.
 46 Kötz, стр. 21—22.
 47 Briefe (Jansen), стр. 149.
 48 Wöгner, стр. 23.
 49 Там же, стр. 20.
 50 Briefe (Jansen), стр. 5.
 51 Kötz, стр. 40—41.
 52 Wöгner, стр. 22.
 53 Kötz, стр. 29—30.
 54 Запись в студенческом дневнике 29 июля 1828 г. Kötz, стр. 25.
 55 Wöгner, стр. 9.
 56 Kötz, стр. 32.

К главе III

- ¹ Eismann, стр. 35.
² Цит. по статье: C. Schröder. Schumann und Heine. В нотном сборнике: Schumann. Sämtliche Heine-Lieder. Edition Peters. Leipzig, 1956, стр. VII.
³ См. упомянутую выше статью C. Schröder.
⁴ Jugendbriefe, стр. 37.
⁵ Там же, стр. 38.
⁶ Все цитаты, относящиеся к этой поездке, заимствованы из указанного письма, см. Jugendbriefe, стр. 45—61.
⁷ Три последние цитаты, относящиеся к поездке по Швейцарии, заимствованы из письма от 31 августа 1829 г., см. Jugendbriefe, стр. 71—73.

- 8 Briefe (Jansen), стр. 19.
- 9 Там же.
- 10 Там же, стр. 22.
- 11 Jugendbriefe, стр. 81.
- 12 Там же, стр. 76—77.
- 13 Там же, стр. 89.
- 14 Там же, стр. 22—23.
- 15 Eismann, стр. 46.
- 16 Jugendbriefe, стр. 62.
- 17 Там же, стр. 94.
- 18 Там же, стр. 115.
- 19 Briefe (Jansen), стр. 5.
- 20 Jugendbriefe, стр. 91.
- 21 Briefe (Jansen), стр. 10.
- 22 Boetticher, стр. 30.
- 23 Там же, стр. 31.
- 24 Там же, стр. 31.
- 25 Обе дневниковые записи — там же, стр. 32.
- 26 G. Schr. (Jansen), т. II, стр. 66.
- 27 Jugendbriefe, стр. 105.
- 28 Там же, стр. 80—81.
- 29 Там же, стр. 82—83.
- 30 Wögnеr, стр. 42.
- 31 Цит. по книге: Wögnеr, стр. 42.
- 32 Там же, стр. 42—43.
- 33 Jugendbriefe, стр. 84.
- 34 Цит. по книге: E. Schumann, стр. 114.
- 35 Jugendbriefe, стр. 92.
- 36 Там же, стр. 83.
- 37 Eismann, стр. 55.
- 38 Jugendbriefe, стр. 99.
- 39 Eismann, стр. 56—57.
- 40 Jugendbriefe, стр. 117, 120, 117, 121, 118—119.
- 41 Там же, стр. 118—119.
- 42 Briefe (Jansen), стр. 24.
- 43 Jugendbriefe, стр. 129—130.
- 44 Eismann, стр. 63—64.
- 45 Briefe (Jansen), стр. 26.
- 46 Jugendbriefe, стр. 124.
- 47 Запись в дневнике. Boetticher, стр. 53—54.
- 48 Jugendbriefe, стр. 147.
- 49 Там же, стр. 138.
- 50 Boetticher, стр. 55.
- 51 Briefe (Jansen), стр. 40—41.
- 52 Jugendbriefe, стр. 295.
- 53 Eismann, стр. 74.
- 54 Там же.

- 55 Boetticher, стр. 61.
 56 Jugendbriefe, стр. 187.
 57 См. письмо Шумана от 2 ноября 1832 г., Jugendbriefe, стр. 192. В этой публикации инициалы имени Мюллера указаны неточно; речь идет о Карле Готфриде Мюллере, что впоследствии разъяснил Г. Янсен, см.: G. Schr. (Jansen), I, стр. 317.
 58 Jugendbriefe, стр. 189.
 59 Boetticher, стр. 59.
 60 Там же, стр. 54.
 61 Там же.
 62 Эти отзывы приведены в письмах Шумана к родным, см. Jugendbriefe, стр. 179 (письменный отзыв Гуммеля), 170—171 (рецензия Рельштаба), 241 (рецензия Г. Вебера).
 63 Boetticher, стр. 56.
 64 Там же, стр. 74.
 65 Eismann, стр. 83.

К главе IV

- 1 Wögnер, стр. 118.
 2 Jugendbriefe, стр. 280.
 3 Там же, стр. 306.
 4 Briefe (Jansen), стр. 170.
 5 Litzmann, I, стр. 25.
 6 Там же, стр. 84.
 7 Там же, стр. 38.
 8 G. Schr. (Jansen), I, стр. 6.
 9 Litzmann, I, стр. 38.
 10 Там же, стр. 84.
 11 Jugendbriefe, стр. 227—228.
 12 Litzmann, I, стр. 84.
 13 Там же, стр. 85.
 14 Jugendbriefe, стр. 243.
 15 Litzmann, I, стр. 85.
 16 G. Schr. (Jansen), I, стр. 159.
 17 Litzmann, I, стр. 88—89.
 18 Там же, I, стр. 97—98; Jugendbriefe, стр. 268.
 19 Jugendbriefe, стр. 302.
 20 Litzmann, I, стр. 111.
 21 Там же, стр. 117.
 22 Там же, стр. 181.
 23 Там же, стр. 118.
 24 Там же, стр. 119.

- 25 Litzmann, стр. 121.
26 Briefe (Jansen), стр. 97—98.
27 Litzmann, I, стр. 126.
28 Там же, стр. 127—129.
29 Boetticher, стр. 146—147.
30 Litzmann, I, стр. 133.
31 Там же, стр. 147.
32 Там же, стр. 174.
33 Там же, стр. 148.
34 Там же, стр. 229.
35 Там же.
36 Там же, стр. 187.
37 Briefe (Jansen), стр. 142.
38 См. об этом в работе: Erich Schenk. Halbjahr der Erwartung. Der Aufenthalt R. Schumanns in Wien 1838/39. В сборнике «Robert Schumann». Leipzig, 1956, стр. 22.
39 Jugendbriefe, стр. 293.
40 Litzmann, I, стр. 263.
41 Ф. Лист. Избранные статьи, стр. 132.
42 Briefe (Jansen), стр. 146.
43 Там же, стр. 147.
44 Litzmann, I, стр. 247.
45 Там же, стр. 243.
46 Briefe (Jansen), стр. 144.
47 Там же, стр. 139.
48 Цит. по упомянутой в примеч. 38 работе Эриха Шенка, стр. 19.
49 Jugendbriefe, стр. 294.
50 G. Schr. (Jansen), II, стр. 229.
51 Там же, стр. 229—230.
52 Там же, стр. 231—232.
53 Litzmann, I, стр. 322.
54 Там же, стр. 320.
55 Там же, стр. 330.
56 Там же, стр. 329.
57 Там же, стр. 342.
58 Там же, стр. 368. Письмо от 23 июля 1839 г.
59 Там же, стр. 367. Письмо от июля 1839 г. (число не указано).
60 Eismann, стр. 124.
61 Litzmann, I, стр. 193. Письмо от марта 1838 г. (число не указано).
62 Jugendbriefe, стр. 299.
63 Там же, стр. 297.
64 Там же, стр. 278.
65 Там же, стр. 282.

- ⁶⁶ Litzmann, I, стр. 188.
⁶⁷ Там же, стр. 186.
⁶⁸ Там же, стр. 222.
⁶⁹ Корреспонденция Листа впервые напечатана в «Revue et Gazette musicale de Paris» от 2 сентября 1838 г. Перепечатана в «Neue Zeitschrift für Musik» от 19 октября 1838 г. Цит. по: Litzmann, I, стр. 201.
⁷⁰ Litzmann, I, стр. 200—201.
⁷¹ Там же, стр. 186.
⁷² Там же, стр. 194.
⁷³ E. Schumann, стр. 271.
⁷⁴ Litzmann, I, стр. 287—288.
⁷⁵ Там же, стр. 260.

К главе V

- ¹ Г. Гейне. Романтическая школа. Кн. III, гл. III. Цит. по Собранию сочинений в десяти томах, т. VI. Л., 1958, стр. 244.
² Карл Мария Вебер. «Ундина». Перевод с немецкого А. Штейнберг. «Советская музыка», 1936, № 12, стр. 64.
³ Die Davidsbündler, стр. 7.
⁴ Избр. статьи, стр. 118.
⁵ Voetticher, стр. 69.
⁶ Там же; речь идет опять-таки о рецензии на ор. 2 Шопена.
⁷ Jugendbriefe, стр. 163.
⁸ G. Schr. (Kreisig), II, стр. 366.
⁹ Jugendbriefe, стр. 154.
¹⁰ История опубликования первой шумановской рецензии прослежена в примечаниях Г. Янзена и М. Крейзига к их изданиям Gesammelte Schriften Шумана (Leipzig, 1891, 1914).
¹¹ Избр. статьи, стр. 71.
¹² Briefe (Jansen), стр. 78.
¹³ Там же, стр. 79.
¹⁴ Письмо от 18 мая 1837 г., Briefe (Jansen), стр. 87.
¹⁵ Jugendbriefe, стр. 209—210.
¹⁶ G. Schr. (Jansen), I, стр. 11.
¹⁷ Там же, стр. 41.
¹⁸ Там же, стр. 77—78.
¹⁹ Цит. по книге: Die Davidsbündler, стр. 26.
²⁰ Jugendbriefe, стр. 232—233.
²¹ E. Schumann, стр. 169.
²² G. Schr. (Jansen), I, стр. 114—115.
²³ Там же, стр. 116.

- 24 Там же, стр. 239.
25 Там же, стр. 116.
26 Briefe (Jansen), стр. 52.
27 Jugendbriefe, стр. 233.
28 Briefe (Jansen), стр. 79.
29 G. Sch r. (Jansen), II, стр. 208.
30 Н. Ф. Христианович. Письма о Шопене, Шуберте и Шумане. М., 1876, стр. 202, 203. Впервые опубликованы в 1857—1863 гг. в журнале «Русский вестник».
31 G. Sch r. (Jansen), I, стр. 263.
32 Там же, стр. 269.
33 Там же, стр. 188.
34 Там же, стр. 232.
35 Там же, II, стр. 49.
36 Там же, I, стр. 234—235.
37 Там же, стр. 46.
38 Первые два замечания относятся к произведениям Ф. Вильзинга, см.: G. Sch r. (Jansen), II, стр. 328, 156; третье связано с оценкой Дуэта для фортепиано в 4 руки В. Тауберта, см. там же, I, стр. 44.
39 G. Sch r. (Jansen), II, стр. 429.
40 Там же, I, стр. 262.
41 Там же, II, стр. 230.
42 Там же, I, стр. 217.
43 Там же, II, стр. 148.
44 Там же, I, стр. 167.
45 Там же, стр. 47.
46 Там же.
47 Там же, II, стр. 206.
48 Jugendbriefe, стр. 282.
49 G. Sch r. (Jansen), II, стр. 400—401.
50 Там же, I, стр. 229.
51 Там же, стр. 230.
52 Там же, II, стр. 119.
53 Там же, стр. 418.
54 Там же, I, стр. 289.
55 Там же, II, стр. 149.
56 Там же, стр. 113.
57 Избр. статьи, стр. 273.
58 Там же, стр. 179.
59 G. Sch r. (Jansen), II, стр. 511.
60 Избр. статьи, стр. 179.
61 G. Sch r. (Jansen), II, 330.
62 Там же, I, стр. 167.
63 Избр. статьи, стр. 369.
64 G. Sch r. (Jansen), II, стр. 362.
65 Там же, стр. 382.
66 Там же, стр. 277.

- ⁶⁷ Цит. по статье В. Асмуса «Музыкальная эстетика Шумана». «Советская музыка», 1940, № 2, стр. 52.
- ⁶⁸ G. Schg. (Jansen), I, стр. 29.
- ⁶⁹ Там же, II, стр. 184—185.
- ⁷⁰ Избр. статьи, стр. 369.
- ⁷¹ Jugendbriefe, стр. 296.
- ⁷² В. Асмус, цит. статья, стр. 55—56.
- ⁷³ G. Schg. (Jansen), II, стр. 371—372.
- ⁷⁴ Там же, стр. 72.
- ⁷⁵ Там же, I, стр. 323; II, стр. 69; I, стр. 64.
- ⁷⁶ Там же, I, стр. 323.
- ⁷⁷ Jugendbriefe, стр. 187.
- ⁷⁸ Briefe (Jansen), стр. 167.
- ⁷⁹ Там же, стр. 177—178.
- ⁸⁰ G. Schg. (Jansen), I, стр. 118.
- ⁸¹ Там же, стр. 167.
- ⁸² Там же, II, стр. 68.
- ⁸³ Там же.
- ⁸⁴ Там же, стр. 343.
- ⁸⁵ Избр. статьи, стр. 367.
- ⁸⁶ G. Schg. (Jansen), II, стр. 116.
- ⁸⁷ Там же, стр. 115—116.
- ⁸⁸ Там же, стр. 273.
- ⁸⁹ Briefe (Jansen), стр. 175.
- ⁹⁰ Избр. статьи, стр. 94.
- ⁹¹ Там же, стр. 113.
- ⁹² Jugendbriefe, стр. 83.
- ⁹³ Избр. статьи, стр. 113.
- ⁹⁴ Там же.
- ⁹⁵ Там же.
- ⁹⁶ Там же, стр. 130.
- ⁹⁷ Там же, стр. 120.
- ⁹⁸ См. об этом в книге Л. Бронарского «Etudes sur Chopin». Lausanne, 1946, стр. 79—81, а также в моей статье «Шопен и Шуман», сборник «Фридерик Шопен». М., 1960, стр. 301.
- ⁹⁹ Briefe (Jansen), стр. 77—78.
- ¹⁰⁰ Eismann, стр. 98.
- ¹⁰¹ О. Бальзак. Кузен Понс. Цит. по книге «Бальзак об искусстве». М.—Л., 1941, стр. 448.
- ¹⁰² Г. Гейне. О французской сцене. Письмо X. Цит. по Полному собранию сочинений, под ред. П. В. Быкова, т. XI. 1900, стр. 313.
- ¹⁰³ Избр. статьи, стр. 125—127, 126.
- ¹⁰⁴ Там же, стр. 133.
- ¹⁰⁵ Там же.
- ¹⁰⁶ Там же, стр. 141—142.
- ¹⁰⁷ Там же, стр. 130—131.

- 108 Г. Гейне. О французской сцене. Цит. издание, стр. 312.
109 Избр. статьи, стр. 140.
110 Там же.
111 Там же, стр. 144.
112 Там же, стр. 210.
113 Briefe (Jansen), стр. 149—150.
114 Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy. Nachgelassen
Aufzeichnungen von Robert Schumann. Bearbeitet von
Dr. Georg Eis mann. 1948, Predella Verlag. Zwickau,
стр. 44.
115 См. примеч. 114.
116 Избр. статьи, стр. 199.
117 Там же, стр. 195.
118 Цит. по книге: В. Дамс. Ф. Мендельсон-Бартольди. М.,
1930, стр. 27.
119 Избр. статьи, стр. 186.
120 G. Sch r. (Jansen), I, стр. 227.
121 Там же, стр. 130.
122 Briefe (Jansen), стр. 156.
123 G. Sch r. (Jansen), I, стр. 227.
124 Избр. статьи, стр. 160.
125 Там же, стр. 174—175.
126 Там же, стр. 188.
127 Там же, стр. 183.
128 Correspondance inédite de Hector Berlioz, 1819—1868. Paris,
1879, стр. 116. Цит. по книге: А. Хохловкина. Бер-
лиоз. М., 1960, стр. 320.
129 Гектор Берлиоз. Мемуары. М., 1962, стр. 427.
130 Там же, стр. 430.
131 Litz mann, II, стр. 88.
132 G. Sch r. (Jansen), II, стр. 510.
133 Там же, стр. 511.
134 Избр. статьи, стр. 234, 236—237.
135 Jugendbriefe, стр. 271—272.
136 Litz mann, I, стр. 198.
137 Там же, стр. 199.
138 Цит. по книге: L. Ramann. Franz Liszt, II. Leipzig, 1887,
стр. 60.
139 Litz mann, I, стр. 413.
140 Там же, стр. 414.
141 Там же, стр. 416.
142 G. Sch r. (Jansen), II, стр. 522—523.
143 Избр. статьи, стр. 175.
144 Там же.
145 Там же, стр. 230.
146 Там же, стр. 224.
147 Там же, стр. 225—226.
148 Там же, стр. 232.

- ¹⁴⁹ Там же, стр. 247.
¹⁵⁰ Там же, стр. 227.
¹⁵¹ Briefe (Jansen), стр. 283—284.
¹⁵² Этот факт Г. Янсен сообщает в примечаниях ко II тому G. Sch r., стр. 522—523.
¹⁵³ Briefe (Jansen), стр. 305.
¹⁵⁴ Цит. по книге: Я. Мильштейн. Лист, т. II. М., 1956, стр. 183.
¹⁵⁵ Избр. статьи, стр. 249—250.
¹⁵⁶ G. Sch r. (Jansen), I, стр. 223.
¹⁵⁷ Там же, стр. 82.
¹⁵⁸ Там же, стр. 241.
¹⁵⁹ Там же, стр. 82.
¹⁶⁰ Там же, стр. 243—244.
¹⁶¹ Э. Т. А. Гофман. Инструментальная музыка Бетховена. Из цикла «Крейслериана». Цит. по Избранным произведениям в трех томах, т. III. М., 1962, стр. 27.
¹⁶² Там же, стр. 35.
¹⁶³ G. Sch r. (Jansen), I, стр. 70.
¹⁶⁴ В. Асмус. Музыкальная эстетика Шумана. «Советская музыка», 1940, № 2, стр. 58.
¹⁶⁵ Г. Кречмар. Роберт Шуман — эстетик. Перевод с немецкого М. Штерн. Рукопись, стр. 38. Библиотека МГК.
¹⁶⁶ G. Sch r. (Jansen), II, стр. 483.
¹⁶⁷ Там же, стр. 427.
¹⁶⁸ Цит. по работе: Г. Кречмар. Роберт Шуман — эстетик. Перевод с немецкого М. Штерн. Рукопись, стр. 22. Библиотека МГК.
¹⁶⁹ G. Sch r. (Jansen), I, стр. 19.

К главе VI

- ¹ Цит. по: W ö g n e r, стр. 94.
² G. Sch r. (Jansen), II, 482—483.
³ Briefe (Jansen), стр. 401.
⁴ Цит. по: W ö g n e r, стр. 96.
⁵ Избр. статьи, стр. 271, 277.
⁶ Имеются в виду пять эскизных книжек Шумана из частного собрания Виде (Wiede), которые содержат наброски фортепианных сочинений за годы 1829—1833-й.
⁷ Привожу по: W ö g n e r, стр. 96.
⁸ Там же.
⁹ Генрих Гейне. Романтическая школа, кн. III. Цит. по Собранию сочинений в десяти томах, т. VI. М., 1958, стр. 225—226.

- ¹⁰ Б. Асафьев. Предисловие к собранию песен Шумана. См. тетрадь вторую. М., 1933, стр. III—IV.
- ¹¹ Э. Т. А. Гофман. Житейские воззрения Кота Мурра. Цит. по Избранным сочинениям в трех томах, т. III. М., 1962, стр. 283—284.
- ¹² *Jugendbriefe*, стр. 298.
- ¹³ См. брошюру автора настоящей книги — «Шуман». М., 1960, стр. 46—48.
- ¹⁴ А. Лахути. Сюитные циклы Шумана. Труды кафедры теории музыки Московской консерватории. М., 1960, стр. 319.
- ¹⁵ *Jugendbriefe*, стр. 167—168.
- ¹⁶ См.: G. Schr. (Jansen), I, стр. 325—326.
- ¹⁷ *Jugendbriefe*, стр. 166—167.
- ¹⁸ *Eismann*, стр. 70.
- ¹⁹ *Briefe* (Jansen), стр. 36.
- ²⁰ Там же, стр. 112.
- ²¹ Высказывания Шумана о буквенных шифрах в теме «Карнавала» содержатся в его письмах; см. *Briefe* (Jansen), стр. 57, 101, 419.
- ²² Там же, стр. 57.
- ²³ В. В. Стасов. Концерт в память Рубинштейна. «Новости», 1902, № 113. Цит. по книге: А. Баренбойм. Антон Григорьевич Рубинштейн, т. II. Л., 1962, стр. 303.
- ²⁴ См. авторское истолкование отдельных пьес «Карнавала» в письме к И. Мопелесу от 22 сентября 1837 г.; *Briefe* (Jansen), стр. 101—102.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Стихотворение «Доктрина» цит. в переводе А. Н. Плещеева; см.: Генрих Гейне. Полное собрание сочинений, под ред. П. В. Быкова, т. II, стр. 147.
- ²⁷ *Jugendbriefe*, стр. 279.
- ²⁸ Там же, стр. 272.
- ²⁹ См. об этом в книге: P. und W. Rehberg. Robert Schumann. Sein Leben und sein Werk. Zürich und Stuttgart, 1954, стр. 447.
- ³⁰ G. Schr. (Jansen), I, стр. 243.
- ³¹ *Jugendbriefe*, стр. 253.
- ³² *Briefe* (Jansen), стр. 60.
- ³³ *Jugendbriefe*, стр. 276.
- ³⁴ Там же, стр. 254—255.
- ³⁵ Карл Вёрнер. «Крейслериана» Шумана. «Советская музыка», 1960, № 12, стр. 79.
- ³⁶ Письмо от 31 января 1837 г.; см. *Briefe* (Jansen), стр. 84.
- ³⁷ О «Фанданго» см. *Briefe* (Jansen), стр. 414, 536, об использовании темы «Фанданго» в сонате *fis-moll* см. в

книге: P. und W. Rehberg. Robert Schumann. Sein Leben und sein Werk. Zürich und Stuttgart, 1954, стр. 439; по этой же книге цитируется тема пьесы Клары Вик (стр. 439—440). Автограф «Фанданго» см. в книге: A bert, стр. 67.

- 38 Имеется в виду одна из трех ранних песен Шумана, опубликованных в дополнительном томе Полного собрания сочинений Шумана (Robert Schumanns Werke, 1893); о ранних песнях см. также на стр. 526—528 этой книги.
- 39 Litzmann, I, стр. 186.
- 40 Письмо от марта 1838 г.; см. Jugendbriefe, стр. 278.
- 41 Цит. по: Boetticher, стр. 221.
- 42 Письмо от 30 июля 1836 г.; см. Briefe (Jansen), стр. 75.
- 43 G. Sch r. (Jansen), II, стр. 15.
- 44 Jugendbriefe, стр. 303.
- 45 Там же, стр. 302.
- 46 Там же, стр. 281.
- 47 Wasilewski, стр. 115 (3-е изд., Leipzig, 1880).
- 48 Briefe (Jansen), стр. 420.
- 49 Избр. статьи, стр. 89.
- 50 Litzmann, I, стр. 351—352.
- 51 Jugendbriefe, стр. 297.
- 52 G. Sch r. (Jansen), I, стр. 221.
- 53 Eismann, стр. 17, 81.
- 54 Jugendbriefe, стр. 196.
- 55 G. Sch r. (Jansen), I, стр. 193—194.
- 56 Там же, стр. 194.
- 57 Там же, стр. 195.
- 58 Р. Шуман. Предисловие к «Этюдам по каприсам Паганини» ор. 3. Цит. по изданию: Schumann. Klavierwerke (Peters), т. IV, стр. 109.
- 59 G. Sch r. (Jansen), I, стр. 194.
- 60 Р. Шуман. Предисловие к «Этюдам по каприсам Паганини» ор. 3. Цит. издание, стр. 111.
- 61 G. Sch r. (Jansen), I, стр. 194.
- 62 Р. Шуман. Предисловие к «Этюдам по каприсам Паганини» ор. 3. Цит. издание, стр. 114.
- 63 Jugendbriefe, стр. 278.
- 64 Цит. по: Wögn er, стр. 101.
- 65 Там же, стр. 102.
- 66 Jugendbriefe, стр. 286—287.
- 67 Там же, стр. 277.
- 68 Там же.
- 69 Письмо от 3 апреля 1838 г.; Briefe (Jansen), стр. 118.
- 70 Письмо от 6 февраля 1838 г.; Litzmann, I, стр. 178.
- 71 Там же, стр. 224.
- 72 Там же, стр. 178.

- 73 G. Sch r. (Kreisig), II, стр. 332.
 74 Wö g n e r, стр. 117—118.
 75 Там же, стр. 113.
 76 J u g e n d b r i e f e, 300—301.
 77 Ф. Л и с т. Избранные статьи. М., 1959, стр. 408.
 78 B r i e f e (Jansen), стр. 150, 503.
 79 J u g e n d b r i e f e, стр. 301.
 80 A b e r t, стр. 74.
 81 J u g e n d b r i e f e, стр. 276.
 82 B r i e f e (Jansen), стр. 290.
 83 Там же, стр. 321.
 84 Там же, стр. 290.
 85 Цит. по изданию: Robert Schumann. Jugend-Album
 opus 68. Faksimile. Peters, Leipzig. Комментарий Г. Эйс-
 мана, стр. 2.
 86 B r i e f e (Jansen), стр. 293.
 87 Избр. статьи, стр. 367.

[Из наблюдений над стилем]

- 88 J u g e n d b r i e f e, стр. 70.
 89 М. Д р у с к и н. История и современность. Л., 1960, стр. 39.
 90 J u g e n d b r i e f e, стр. 253.
 91 Там же, стр. 297—298.
 92 G. Sch r. (Jansen), II, стр. 155.
 93 J u g e n d b r i e f e, стр. 281.
 94 В. А. Ц у к к е р м а н. Рондо в его историческом развитии.
 Цит. с разрешения автора по рукописи (стр. 63).
 95 Избр. статьи, стр. 171, 173.
 96 J u g e n d b r i e f e, стр. 280.
 97 Избр. статьи, стр. 154.
 98 Эрнст Курт. Основы линейного контрапункта. М., 1931,
 стр. 283.
 99 Л. М а з е л ь, И. Р ы ж к и н. Очерки по истории теорети-
 ческого музыкознания, вып. II. М.—Л., 1939, стр. 87.
 100 В. Ц у к к е р м а н. Заметки о музыкальном языке Шопе-
 на. В сборнике «Фридерик Шопен». М., 1960, стр. 149.
 101 А. Л а х у т и. Сюитные циклы Шумана. Труды кафедры
 теории музыки МГК. М., 1960, стр. 304, 305.
 102 Эрнст Курт. Основы линейного контрапункта. М., 1931,
 стр. 143.
 103 J u g e n d b r i e f e, стр. 280.
 104 G. Sch r. (Jansen), I, стр. 272.
 105 Избр. статьи, стр. 94.
 106 G. Sch r. (Jansen), II, стр. 169.
 107 Там же, I, стр. 220.
 108 Там же, II, стр. 96—97.
 109 Цит. по сборнику «Robert Schumann». Leipzig, 1956,
 стр. 126.

- ¹¹⁰ См. там же.
¹¹¹ Там же.
¹¹² Я. Мильштейн. Лист, т. II. М., 1956, стр. 11.
¹¹³ Jugendbriefe, стр. 280.
¹¹⁴ Сборник «Robert Schumann». Leipzig, 1956, стр. 124.
¹¹⁵ Избр. статьи, стр. 175.
¹¹⁶ G. Schg. (Jansen), I, стр. 277.

К главе VII

- ¹ Запись в дневнике от 17 февраля 1843 г. Eismann, стр. 134.
² Роберт Шуман. Жизненные правила для музыкантов. М., 1959; см. афоризмы 5, 6, 18, 34, 39, 48, 50.
³ Цит. по книге: Н. Schulze. Zur Frage der ästhetischen Anschauungen Robert Schumanns. Dresden, 1954, стр. 81.
⁴ Роберт Шуман. Жизненные правила для музыкантов. М., 1959; см. афоризмы 11, 12, 13, 55, 56.
⁵ Там же, афоризм 44.
⁶ Там же, афоризмы 12, 30, 32, 42, 43, 46, 49, 58.
⁷ Там же, афоризм 64.
⁸ Цит. по книге: Н. Schulze. Zur Frage der ästhetischen Anschauungen Robert Schumanns. См. цит. изд., стр. 79.
⁹ Роберт Шуман. Жизненные правила для музыкантов. М., 1959; см. афоризмы 29, 10.
¹⁰ Там же, афоризм 63.
¹¹ Журнал «Музыкальный и театральный вестник», 1857, № 49, стр. 691.
¹² Там же.
¹³ Litzmann, II, стр. 2—3.
¹⁴ Там же, стр. 17.
¹⁵ Там же, стр. 32.
¹⁶ Briefe (Jansen), стр. 250.
¹⁷ Litzmann, II, стр. 15.
¹⁸ Там же, стр. 16.
¹⁹ Eismann, стр. 154.
²⁰ Briefe (Jansen), стр. 237.
²¹ Ц. Кюи. Избранные статьи. Л., 1952, стр. 4.
²² Из путевого дневника Клары Шуман; см. в книге: Д. Житомирский. Роберт и Клара Шуман в России. М., 1962, стр. 133.
²³ Там же, стр. 136.
²⁴ «Московские ведомости», 1844, № 41 от 4 апреля.
²⁵ [В. Одоевский]. Музыкальный вечер фортепьяниста Карла Мейера. «С.-Петербургские ведомости», 1844, № 59 от 14 марта. Цит. по книге: В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, стр. 212—213.

- ²⁶ Из путевого дневника Клары Шуман; см. цит. издание, стр. 156.
- ²⁷ Из московских стихотворений Шумана три впервые опубликованы в русском переводе Л. Озерова под названиями: «Колокол Ивана Великого», «Бонапарт в Москве», «Французы под Москвой»; см. «Советскую музыку», 1954, № 9, стр. 78—79; перепечатаны в книге Д. Житомирского «Роберт и Клара Шуман в России», цит. изд., стр. 200—204.
- ²⁸ Из путевого дневника Клары Шуман; см. цит. издание, стр. 174.
- ²⁹ Briefe (Jansen), стр. 244.
- ³⁰ Цит. по статье: K. Laux. Dresden ist doch gar zu schön. В сборнике «Robert Schumann». Leipzig, 1956, стр. 26.
- ³¹ Briefe (Jansen), стр. 244—245.
- ³² Р. Вагнер. Моя жизнь. Мемуары, т. II. Перевод с немецкого Г. Ефрона. 1911, стр. 43.
- ³³ Цит. по статье К. Лаух в упомянутом сборнике (см. примеч. 30), стр. 29. Газета датирована 25 декабря 1845 г.
- ³⁴ Там же, стр. 30, газета от 14 мая 1846 г.
- ³⁵ Письмо Шумана к Ф. Гиллеру от 10 апреля 1849 г. Briefe (Jansen), стр. 302.
- ³⁶ Цит. по статье К. Лаух в упомянутом сборнике, стр. 31.
- ³⁷ Briefe (Jansen), стр. 294.
- ³⁸ Запись в дневнике Клары Шуман от 24 октября 1847 г. Litzmann, II, стр. 100—101.
- ³⁹ Briefe (Jansen), стр. 252.
- ⁴⁰ Там же, стр. 254.
- ⁴¹ Там же, стр. 256.
- ⁴² Избр. статьи, стр. 355.
- ⁴³ Briefe (Jansen), стр. 373.
- ⁴⁴ Litzmann, II, стр. 109.
- ⁴⁵ Р. Вагнер. Моя жизнь. Мемуары. Цит. издание, т. II, стр. 107—108.
- ⁴⁶ Eismann, стр. 158—159.

К главе VIII

- ¹ Избр. статьи, стр. 113.
- ² «Carl Maria Weber im Briefen und Schriften». Heidenau, 1956, стр. 60.
- ³ Там же, стр. 59.
- ⁴ G. Schg. (Jansen), II, стр. 283.
- ⁵ Цит. по: Wögnеr, стр. 202.
- ⁶ G. Schg. (Jansen), II, стр. 281.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Избр. статьи, стр. 351.

- ⁹ G. S c h r. (Jansen), II, стр. 283.
- ¹⁰ Там же, стр. 282.
- ¹¹ Избр. статьи, стр. 351.
- ¹² Там же.
- ¹³ Там же, стр. 348.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Там же, стр. 351.
- ¹⁶ Указатель ранних песен Шумана содержится в статье «Von den ersten Lieder R. Schumanns» в «Zeitschrift für Musik», 1925, стр. 533.
- ¹⁷ B r i e f e (Jansen), стр. 158.
- ¹⁸ Цит. по: W ö g n e r, стр. 201.
- ¹⁹ Письмо к Кларе от 17 марта 1838 г., Jugendbriefe, стр. 280.
- ²⁰ Там же, письмо к Кларе от 22 февраля 1840 г., стр. 309.
- ²¹ Там же.
- ²² Цит. по: W ö g n e r, стр. 204.
- ²³ Там же, стр. 204—205.
- ²⁴ Избр. статьи, стр. 349.
- ²⁵ Избр. статьи, стр. 345.
- ²⁶ Oskar Vie. Das Deutsche Lied. Berlin, 1926, стр. 100.
- ²⁷ Edward Grieg. Artikler og taler. Oslo, 1957. Цит. по переводу с норвежского Ю. Яхниной (ред. О. Левашевой). Рукопись.
- ²⁸ W ö g n e r, стр. 206.
- ²⁹ H. J. Moser. Das deutsche Lied seit Mozart, Bd II. Berlin und Zurich, 1937, стр. 94.
- ³⁰ Г. Гейне. Предисловие ко второму изданию «Книги песен». Цит. по Собранию сочинений в десяти томах, т. I. Л., 1956, стр. 323.
- ³¹ Цит. по Полному собранию сочинений (в двенадцати томах): Г. Гейне, т. I. М., 1938, стр. 381 (Комментарии).
- ³² Перевод В. Зоргенфрея.
- ³³ Цит. по книге: В. К а р е н и н. Владимир Стасов, ч. II. Л., изд. «Мысль» [1927], стр. 682.
- ³⁴ Подробные сведения о мировом распространении «Соловья» см. в книге: Б. Ш т е й н п р е с с. Страницы из жизни А. А. Алябьева. М., 1956, стр. 232—244.
- ³⁵ Перевод В. Зоргенфрея.
- ³⁶ Перевод В. Рождественского.
- ³⁷ Перевод В. Зоргенфрея.
- ³⁸ Цит. по Полному собранию сочинений (в двенадцати томах): Г. Гейне, т. I. М., 1938, стр. 378 (Комментарии).
- ³⁹ W ö g n e r, стр. 211.
- ⁴⁰ Г. Гейне. Путевые картины. Цит. по Собранию сочинений в десяти томах, т. IV. Л., 1957, стр. 60—61.

- ⁴¹ Б. Асафьев. Предисловие к изданию: Р. Шуман. Песни для голоса с фортепиано. Тетрадь II. М., 1933, стр. IV.
- ⁴² Там же, стр. V.
- ⁴³ Там же.
- ⁴⁴ Г. Гейне. Путевые картины. Цит. по Собранию сочинений в десяти томах, т. IV. Л., 1957, стр. 124.
- ⁴⁵ Там же, стр. 458 (комментарии Н. Я. Берковского).
- ⁴⁶ Перевод М. Михайлова.
- ⁴⁷ «Два гренадера» Р. Вагнера опубликованы в приложении к книге: Р. Гр у б е р. Рихард Вагнер. М., 1934, стр. 133.

К главе IX

- ¹ G. Sch r. (Jansen), II, стр. 243.
- ² B r i e f e (Jansen), стр. 40.
- ³ G. Sch r. (Jansen), II, стр. 180.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Ромен Роллан. Бетховен — Девятая симфония. «Советская музыка», 1955, № 3, стр. 43.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Э. Т. А. Гофман. Инструментальная музыка Бетховена. Цит. по Избранным произведениям в трех томах, т. III. М., 1962, стр. 29.
- ⁸ Г. Берлиоз. Биографическая заметка о Бетховене. Цит. по книге: Эдуард Эррио. Жизнь Бетховена. М., 1959, стр. 343.
- ⁹ Рихард Вагнер. Бетховен. М.—Пб., 1912, стр. 837. *
- ¹⁰ Избр. статьи, стр. 344.
- ¹¹ Г. Гейне. О французской сцене. Цит. по Полному собранию сочинений, т. XI. СПб.—М., 1900, стр. 309.
- ¹² Избр. статьи, стр. 199.
- ¹³ Ф. Лист. Избранные статьи. М., 1951, стр. 384.
- ¹⁴ Там же, стр. 356.
- ¹⁵ П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М., 1953, стр. 82.
- ¹⁶ А. К. Глазунов. Роберт Шуман и его Es-dur'ная симфония. Цит. по изданию: А. К. Глазунов. Письма, статьи, воспоминания. М., 1958, стр. 483—484.
- ¹⁷ Г. Я. Юдин. Из рукописного наследия. В сборнике: Глазунов. Исследования, материалы, публикации, письма, т. I. Л., 1959, стр. 350—351.
- ¹⁸ B r i e f e (Jansen), стр. 203—204.
- ¹⁹ Там же, стр. 223.
- ²⁰ Там же, стр. 224.
- ²¹ См. книгу: «Erst- und Frühdrucke von Robert Schumann in der Musikbibliothek Leipzig». Leipzig, 1960, стр. 51.
- ²² B r i e f e (Jansen), стр. 224—225.

- 23 Там же, стр. 225.
- 24 Там же, стр. 518.
- 25 Там же, стр. 225.
- 26 Н. Крeтсчмар. Führer durch den Concertsaal. Leipzig, 1898, стр. 250—251.
- 27 Там же.
- 28 Briefe (Jansen), стр. 434 и примечание на стр. 539.
- 29 Там же, стр. 434.
- 30 Цит. по книге: «Konzertbuch. Orchestermusik». Erster Teil. Herausgegeben von Karl Schönewolf. Berlin, 1958, стр. 502.
- 31 Н. Крeтсчмар. Führer durch den Concertsaal. Leipzig, 1898, стр. 260.
- 32 Там же, стр. 262.
- 33 Briefe (Jansen), стр. 300.
- 34 Там же.
- 35 См. об этом в книге: «Konzertbuch. Orchestermusik». Erster Teil. Herausgegeben von Karl Schönewolf. Berlin, 1958, стр. 506.
- 36 П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. Цит. изд., стр. 83.
- 37 Briefe (Jansen), стр. 212.
- 38 П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. Цит. изд., стр. 291.
- 39 G. Schr. (Jansen), II, стр. 120.
- 40 Briefe (Jansen), стр. 452.
- 41 Там же.
- 42 G. Schr. (Jansen), II, стр. 104.
- 43 Там же, стр. 358—359.
- 44 Briefe (Jansen), стр. 118.
- 45 Jugendbriefe, стр. 304.
- 46 Цит. по: Wörner, стр. 239.
- 47 Briefe (Jansen), стр. 433.
- 48 Там же, стр. 450.
- 49 Там же, стр. 452.
- 50 G. Schr. (Jansen), II, стр. 117.
- 51 Wörner, стр. 241.
- 52 G. Schr. (Jansen), II, стр. 117.
- 53 Там же, стр. 362.
- 54 Edvard Grieg. Artikler og taler. Oslo, 1957. Цит. по переводу с норвежского Ю. Яхниной (ред. О. Левашевой). Рукопись.
- 55 П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М., 1953, стр. 258.
- 56 Там же.
- 57 Переписка М. А. Балакирева и В. В. Стасова. М., 1935, стр. 21—22.
- 58 Там же, стр. 21.

- ¹ Briefe (Jansen), стр. 220.
- ² G. Schg. (Jansen), II, стр. 59—62.
- ³ Р. Вагнер. Опера и драма. М., 1906, стр. 73, 72.
- ⁴ G. Schg. (Jansen), II, стр. 390—391.
- ⁵ Избр. статьи, стр. 355, 356, 396.
- ⁶ Briefe (Jansen), стр. 228.
- ⁷ Там же, стр. 219.
- ⁸ Там же, стр. 226—227.
- ⁹ Eismann, стр. 135.
- ¹⁰ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I. М., 1903, стр. 247.
- ¹¹ Дневники П. И. Чайковского. М., 1923, стр. 178.
- ¹² Здесь и далее текст «Рая и Пери» приводится по переводу В. Булычева. Издание Московской симфонической капеллы. М., 1911.
- ¹³ Briefe (Jansen), стр. 267.
- ¹⁴ Из путевого дневника Клары Шуман в книге: «Роберт и Клара Шуман в России», цит. издание, стр. 119.
- ¹⁵ Briefe (Jansen), стр. 244.
- ¹⁶ Там же, стр. 250.
- ¹⁷ Eismann, стр. 162.
- ¹⁸ Гете. Фауст. Перевод Б. Пастернака. Вступительная статья и комментарии Н. Вильмонта. М., 1960.
- ¹⁹ Hans Joachim Moser. Goethe und die Musik. C. F. Peters, Leipzig, 1949, стр. 117.
- ²⁰ Н. Вильмонт. Гете и его «Фауст». Вступительная статья к изданию «Фауста» в переводе Б. Пастернака, цит. издание, стр. 31.
- ²¹ Из комментариев к указанному выше изданию «Фауста», стр. 618.
- ²² Ernst Bücken. Robert Schumann. Köln, 1940, стр. 118.
- ²³ Там же.
- ²⁴ Briefe (Jansen), стр. 450.
- ²⁵ Цит. по: Wögnеr, стр. 294.
- ²⁶ Briefe (Jansen), стр. 268.
- ²⁷ Hebbels Werke. Herausgegeben von Dr K. Zeitz. Bd IV. Leipzig und Wien, стр. 6.
- ²⁸ Там же, стр. 9.
- ²⁹ Цит. по: A b e r t, стр. 50.
- ³⁰ Briefe (Jansen), стр. 331.
- ³¹ Там же, стр. 296.
- ³² Там же, стр. 298.
- ³³ См. «Des Knaben Wunderhorn». Akademie Verlag. Berlin, 1958, стр. 56, песня «Wenn ich ein Vöglein wär».
- ³⁴ Ц. Кюи. Избранные статьи. Л., 1952, стр. 456.
- ³⁵ Цит. по: Wögnеr, стр. 298.

- ³⁶ Ц. К ю и. Избранные статьи. Цит. издание, стр. 456.
³⁷ Цит. по: W ö g n e r, стр. 296—297.
³⁸ B r i e f e (Jansen), стр. 470.
³⁹ Ц. К ю и. Избранные статьи. Цит. издание, стр. 454—455.
⁴⁰ Edvard Grieg. Artikler og taler. Oslo, 1957. Цит. по переводу с норвежского Ю. Яхниной (ред. О. Левашевой).
Рукопись.
⁴¹ B r i e f e (Jansen), стр. 350.
⁴² Там же.
⁴³ Там же, стр. 527.
⁴⁴ Ф. Л и с т. Избранные статьи. М., 1959, стр. 401.
⁴⁵ Здесь и далее «Манфред» цитируется в переводе Д. Церетелева по изданию: Б а й р о н. Избранные произведения. М., 1935.

К главе XI

- ¹ B r i e f e (Jansen), стр. 353.
² Там же, стр. 344.
³ W ö g n e r, стр. 227.
⁴ A b e r t, стр. 83.
⁵ Цит. по: E. S c h u m a n n, стр. 357.
⁶ B r i e f e (Jansen), стр. 382.
⁷ L i t z m a n n, II, стр. 296.
⁸ Цит. по: B r i e f e (Jansen), стр. 534 (примечания).
⁹ L i t z m a n n, II, стр. 297.
¹⁰ Там же, стр. 299.
¹¹ Там же, стр. 300.
¹² Там же, стр. 309.
¹³ Там же, стр. 310—311.
¹⁴ Там же.
¹⁵ Там же, стр. 315.
¹⁶ Там же, стр. 322.
¹⁷ Там же, стр. 327.
¹⁸ B r i e f e (Jansen), стр. 397.
¹⁹ Там же.
²⁰ Там же, стр. 399.
²¹ Там же, стр. 402.
²² Там же, стр. 405.
²³ E i s m a n n, стр. 193.
²⁴ L i t z m a n n, II, стр. 387.
²⁵ Там же, стр. 412.
²⁶ Там же, стр. 414.
²⁷ Там же.
²⁸ Там же, стр. 415.

Приложения

ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

Хронограф составлен на основе первоисточников и документированных биографических трудов. В конце каждой рубрики кратко названы относящиеся к данному году музыкальные произведения; более подробные сведения о творчестве даны в соответствующих указателях.

1810

8 июня — рождение Роберта Шумана; Цвиккау, Markt-platz, 5 — ныне Дом-музей Шумана.

1817—1818

Начало обучения на фортепиано у И. Г. Кунтша (1817).— Импровизации и первые опыты сочинения — танцевальные пьесы (1817—1818).

1819

Первое впечатление от игры мастера: Роберт слушает И. Мошелеса (Карлсбад, август).— 13 сентября — рождение Клары Вик.

1820—1823

Поступление в гимназию (1820).— Роберт сочиняет «разбойничьи комедии», с помощью старшего брата Юлиуса и школьных товарищей разыгрывает их на домашней сцене.— Первые поэтические опыты, собранные в тетради под названием «Листки и цветочки из золотой долины» (1823). Начало ознакомления с музыкальной литературой; игра в четыре руки (Вебер, Гуммель, Черни, переложения симфоний и увертюры Гайдна, Моцарта, Бетховена и др.).— Первые выступления Роберта в качестве пианиста на домашних концертах и гимназических вечерах (1823).— Роберт руководит оркестром из школьных товарищей и выступает с ним в домашних концертах.— На одном из вечеров исполняется первое относительно крупное сочинение Шумана — «150-й псалом» для хора с оркестром (1822 или 1823).

1825

Отец Роберта привлекает его к работе над серией популярных биографий «Bildgalerie berühmter Persönlichkeiten» («Галерея знаменитых людей»).— Шуман основывает кружок «Введения в немецкую литературу».

1826

Самоубийство девятнадцатилетней сестры Эмили.— 10 августа смерть отца.

1827

Знакомство с певицей-любительницей Агнессой Карус; первые яркие впечатления от песен Шуберта.— Начало глубокого интереса к романам Жан Поля. В июле — августе — канникулярная поездка (Лейпциг, Кольдиц, Дрезден, Прага, Теплиц).

Песня «Sehnsucht» («Томление») на собственные стихи (28 февраля), песни на стихи Байрона и Э. Шульце, начало фортепианного концерта e-moll (не окончен, не издан).

1828

15 марта — получение аттестата зрелости.— 24 (или 25) марта — отъезд в Лейпциг; поступление в Лейпцигский университет по юридической специальности.— 31 марта в Лейпциге — первая встреча с Кларой Вик. В апреле (по 2 мая) — путешествие с другом Г. Розеном: Байреит (посещение жан-полевских мест), Нюрнберг, Аугсбург, Мюнхен (встреча с Генрихом Гейне). В мае — возвращение в Цвиккау, затем переезд в Лейпциг.— Начало занятий по фортепиано у Ф. Вика.

Сочинение новых песен и восьми полонезов для фортепиано в 4 руки. Квартет для струнных с фортепиано e-moll (не издан).

1829

Перевод в Гейдельбергский университет.— В мае (с 13-го по 21-е) по пути в Гейдельберг — посещение городов по Майну и Рейну (Франкфурт, Висбаден, Гохгейм, Эрбах, Готтенгейм, Газенгейм, Рюдесгейм, Кобленц, Майнц, Мангейм).— Изучение итальянского и французского языков.— В августе — октябре — путешествие по Швейцарии и Северной Италии (Базель, Баден, Цюрих, Брешиа, Милан, Венеция).

1830

Музыкальные собрания у профессора Гейдельбергского университета Ю. Тибо.— Увлечение фортепианной игрой.— Успешные выступления в качестве пианиста.— Усиленный

интерес к Шуберту.— Эстетические и философские заметки («Готтентотиана») и другие литературные работы.— Поездка во Франкфурт на концерты Паганини.— Письма к матери о выборе музыкальной профессии.— В начале октября — возвращение в Лейпциг.— Возобновление занятий по фортепиано у Ф. Вика.— Замысел оперы «Гамлет» (не осуществлен).

Наброски фортепианных сочинений, в том числе первая редакция Токкаты ор. 7, отдельные пьесы, вошедшие в цикл «Бабочки» ор. 2, Вариации на тему Abegg ор. 1 и др.

1831

12 июля — начало музыкально-теоретических занятий у Г. Дорна.— Усиленные занятия на фортепиано.— Увлечение музыкой Шопена.— Осенью — первые признаки болезни правой руки.— Выход в свет Вариаций на тему Abegg ор. 1.— Появление в печати первой шумановской статьи — о Вариациях Шопена на тему из «Дон-Жуана» ор. 2 (лейпцигская «Всеобщая музыкальная газета», 7 декабря).

Аллегро ор. 8 для фортепиано, «Бабочки» ор. 2.

1832

Одно из первых сердечно-дружественных писем к Кларе Вик (Лейпциг, 11 января); ее возвращение после длительного турне (май); повседневное общение Роберга и Клары.— Прекращение занятий у Дорна (апрель).— Шуман получает письмо от Гуммеля («я очень порадовался вашему живому таланту», 26 мая).— Серьезная болезнь руки и безуспешные попытки лечения; потеря надежды на артистическое будущее.— Концерт Клары и Роберга в Цвиккау (18 ноября).

Этюды по каприсам Паганини ор. 3, Интермеццо ор. 4; в октябре — начало работы над симфонией g-moll (первая часть впервые исполнена 18 ноября в Цвиккау).

1833

Формирование шумановского кружка давидсбюндлеров.— Знакомство и тесное сближение с Людвигом Шунке.— Статья «Давидсбюндлеры», напечатанная в «Комет» (приложение к «Газете для путешественников и путешественников», Лейпциг, 7 и 14 декабря).— Продолжение дружеской переписки с Кларой.— Смерть брата Юлиуса и невестки Розалии (жены старшего брата Карла); глубокое душевное потрясение, вызванное этими событиями, и первая вспышка нервнопсихического недуга.

Концертные этюды по каприсам Паганини ор. 10, Экспромт ор. 5 на тему Клары Вик, начало работы над фортепианными сонатами ор. 11 и ор. 22, окончание симфонии (апрель, осталась неизданной), окончательная редакция

Токкаты ор. 7. Вариации на темы вальса Шуберта и Аллегretto из седьмой симфонии Бетховена (не изданы).

1834

В апреле — выход в свет первого номера шумановского музыкального журнала («*Neue Zeitschrift für Musik*»).— Клара временно переезжает в Дрезден.— Недолгое увлечение Роберта ученицей Вика Эрнестиной фон Фриккен; помолвка с Эрнестиной (сентябрь).— Клара уезжает в турне до весны 1835 года.— Смерть Людвиг Шунке (7 декабря).

Начало работы над «Карнавалом» ор. 9; «Симфонические этюды» ор. 13.

1835

В апреле — возвращение Клары в Лейпциг; новая стадия дружбы-любви. Разрыв отношений Роберта с Эрнестиной.— Переезд в Лейпциг Мендельсона, возглавившего концерты Гевандхауза; начало длительной дружбы Шумана и Мендельсона.— Первая встреча с Шопеном во время его краткого посещения Лейпцига (октябрь).— Статьи о девятой симфонии Бетховена («Карнавальная речь Флорестана») и о «Фантастической симфонии» Берлиоза.

Окончание «Карнавала» ор. 9, сонат *fis-moll*, ор. 11 и *g-moll*, ор. 22, начало работы над «Концертом без оркестра» ор. 14 (соната № 3).

1836

Отъезд Клары в новое турне (январь).— Смерть матери Шумана (4 февраля).— Тайные встречи Роберта и Клары в Дрездене; Вик узнает об этом и в резкой форме отказывает Шуману от дома; просьба Клары к Роберту (продиктованная ее отцом) о возвращении писем.— Вторая и последняя встреча Шумана с Шопеном (Лейпциг, 12 сентября).— Статья о фортепианных концертах Шопена.

Окончание «Концерта без оркестра» ор. 14, Фантазия ор. 17.

1837

В августе — возобновление переписки с Klarой после длительного вынужденного разрыва.— Тайное обручение.— Роберт в письме к Виду официально просит у него руки дочери; уклончивый ответ на это письмо и затем мучительное для Роберта личное объяснение с Виком.— Осенью — отъезд Клары в очередное турне (Дрезден, Прага, далее — Вена).— Тайная переписка с Klarой.

«Танцы давидсбюндлеров» ор. 6, «Фантастические пьесы» ор. 12.

1838

Артистические успехи Клары в Вене.— Она сообщает Роберту условие, поставленное отцом: Шуман должен обо-

снова в другом городе. В мае возвращение Клары в Лейпциг; мимолетные встречи.— Начало хлопот о переводе «Нового музыкального журнала» в Вену.— В октябре — приезд Роберта в Вену.— Статьи о Шуберте, Шопене, Мендельсоне, Кларе Вик, о музыкальной жизни Лейпцига.

«Детские сцены» ор. 15, «Крейслериана» ор. 16, новый финал фортепианной сонаты № 2, ор. 22.

1839

Отъезд Клары в Париж (январь).— Безуспешные попытки Шумана получить право на издание журнала в Вене.— Ознакомление с неизвестными рукописями Шуберта и открытие его *C-dur*’ной симфонии.— Статьи о музыкальной жизни Вены.— 5 апреля — отъезд из Вены.— 6 апреля смерть брата Эдуарда.— Последняя попытка получить добровольное согласие на брак с Klarой; 16 июля Роберт и Клара обращаются в суд.— Встреча после долгой разлуки (Альтенбург, Цвиккау — август).

«Арабески» ор. 18, «Юмореска» ор. 20, «Ночные пьесы» ор. 23, «Венский карнавал» ор. 26.

1840

Присуждение докторской степени философским факультетом Иенского университета (24 февраля).— В марте — встречи с Листом во время его гастролей в Дрездене и Лейпциге.— Судебный процесс, затянувшийся на тринадцать месяцев, завершается решением апелляционного суда в пользу Роберта и Клары; решение вступает в силу 12 августа.— 12 сентября — бракосочетание.— Статьи о симфонии Шуберта *C-dur*, о Листе, о Мендельсоне.

«Год песен» — сочинение более ста вокальных произведений: сольных песен, романсов, баллад, дуэтов и хоров; среди них — «Круг песен» ор. 24, «Мирты» ор. 25, «Круг песен» ор. 39, «Любовь и жизнь женщины» ор. 42, «Любовь поэта» ор. 48.

1841

Первый год семейной жизни (Лейпциг, Inselstrasse, 18). Роберт и Клара совместно штудируют «Хорошо темперированный клавир» Баха, партитуры Моцарта и Бетховена.— 1 сентября — рождение дочери Марии.— В ноябре — первая совместная концертная поездка (Веймар); вечер с участием Листа.— В декабре — концерты Листа в Лейпциге; его выступление в дуэте с Klarой Шуман.

Симфония № 1 (*B-dur*, «Весенняя») — премьера 31 марта в концерте Гевандхауза под управлением Мендельсона; «Фантазия» для фортепиано с оркестром (в будущем первая часть фортепианного концерта ор. 54) — премьера 13 ав-

густа, солистка Клара Шуман; первая редакция симфонии d-moll (в будущем № 4, ор. 120) — премьера 6 декабря в концерте Гевандхауза под управлением Ф. Давида; начало работы над ораторией «Рай и Пери».

1842

В феврале — марте — концертная поездка Шуманов по Северной Германии (Бремен, Ольденбург, Гамбург); исполнение «Весенней» симфонии и песен.— Клара следует затем в Копенгаген, Роберт возвращается в Лейпциг, чтобы возобновить работу в журнале. Летом — изучение (вместе с Кларой) квартетов Гайдна и Моцарта. В августе — поездка на отдых в Чехию (Теплиц, Шлоссберг, Карлсбад, Мариенбад).— После усиленной творческой работы в сентябре и октябре — переутомление, вызвавшее болезненную слабость.

Летом — сочинение струнных квартетов ор. 41; в конце сентября — начале октября — квинтет Es-dur, ор. 44, в ноябре — декабре — фортепианный квартет Es-dur, ор. 47, трио ор. 88.

1843

Открытие Лейпцигской консерватории, во главе которой становится Мендельсон; в феврале — начало педагогической деятельности Шумана (классы фортепиано, композиции, чтения партитур).— Встречи с Берлиозом во время его гастролей в Лейпциге (февраль).— 25 апреля — рождение дочери Элизы.— Получение примирительного письма от Вика и возобновление личных отношений с ним.

Анданте и вариации для двух фортепиано ор. 46; окончание оратории «Рай и Пери» ор. 50 — премьера 4 декабря в Лейпциге под управлением автора.

1844

В феврале — мае — концертная поездка Клары и Роберта в Россию; после нескольких концертов в Риге, Митаве, Тарту, Нарве они надолго останавливаются в Петербурге и в Москве.— Дружественное общениз с братьями Виельгорскими и с Гензельтом; встречи с Глинкой, А. Рубинштейном, Верстовским, А. Львовым, Маурером и другими русскими музыкантами; успешное исполнение «Весенней» симфонии (под управлением автора), квинтета, Анданте и вариаций ор. 46, «Крейслерианы», песен.— Ухудшение здоровья и вынужденные перемены: отказ от журнальной работы, решение переехать в более тихий Дрезден, которое осуществляется в декабре.

Работа над оперой «Корсар» по Байрону (неосуществленный проект). Заключительная сцена из второй части «Фауста».

Один из самых тяжелых приступов болезни, тянувшийся почти весь год. В моменты относительного улучшения — усиленные занятия теорией и техникой контрапункта (совместно с Кларой). 11 марта — рождение дочери Юлии. — Начало дружеских отношений с дрезденским кружком художников (Э. Бендеман, Ю. Гюбнер, Э. Ритшель). — Общение с Р. Вагнером. — Руководство дрезденскими симфоническими концертами.

Полифонические произведения, в том числе четыре фуги для фортепиано ор. 72, этюды для педального фортепиано ор. 56, шесть фуг для органа на имя Bach, ор. 60. — Завершение фортепианного концерта a-moll, ор. 54 — премьеры 4 декабря в Дрездене, солистка Клара Шуман, дирижер Ф. Гиллер. — В декабре — начало работы над симфонией C-dur, ор. 61.

1846

В феврале — рождение сына Эмиля (умер, не дожив до двух лет, в 1847 году). — Руководство дрезденским мужским хором. — 24 ноября — отъезд Роберта и Клары в большое концертное турне. — 10 и 15 декабря — концерты в Вене; из произведений Шумана Клара исполняет: квинтет, Романсы для фортепиано ор. 28, Анданте и вариации для двух фортепиано ор. 46 (15 декабря с участием А. Рубинштейна); оба концерта дали плохие сборы и не имели успеха у публики. — Посещения «Конкордии» — объединения венских литераторов и художников; здесь 12 декабря — встреча с Мейербером и Флотовом. — Дружественное общение с поэтом Ф. Грильпарцером.

Хоровые песни ор. 55 и ор. 59; окончание симфонии C-dur, № 2, ор. 61.

1847

1 января — третий концерт в Вене; исполнение фортепианного концерта a-moll и «Весенней» симфонии под управлением автора; снова плохой сбор и холодный прием. — 10 января — концерт с участием известной шведской певицы Жени Линд; вечер прошел с отличным успехом. — 15 января — домашнее «Abschiedsmatinée» (прощальное утро); исполнение струнного квартета A-dur, фортепианных пьес и песен; на этом концерте — встреча с поэтом И. Эйхендорфом. — Концерты в Брюнне и в Праге. — 3 февраля — отъезд в Дрезден. — 17 февраля — исполнение «Рая и Пери» в Берлине под управлением автора. — Летом — встреча с Ф. Геббелем, автором драмы «Геновева». — В июле — концерты и чествование Шумана в Цвиккау; исполнение симфонии C-dur и фортепианного концерта a-moll. — 4 ноября — смерть

Мендельсона, поездка в Лейпциг на панихиду.— В конце года — организация дрезденского хорового фёрейна (Verein für Chorgesang) во главе с Шуманом.

Трио № 1, ор. 63 (d-moll), начало работы над трио № 2, ор. 80 (F-dur); романсы ор. 64, хоровые произведения ор. 62, ор. 65, «Сцены из «Фауста» (заключительный хор из третьей части), первый акт «Геновевы».

1848

20 января — рождение сына Людвига.— Весной и летом заметки в дневнике о революционном движении в Саксонии (это, по определению Шумана, Völkerfrühling — народная весна), о встречах с Вагнером и его политических выступлениях.

Окончание «Геновевы» ор. 81 (5 августа), «Три песни свободы» для мужского хора, хор к «Сценам из «Фауста» (№ 4 из третьей части); в августе — сентябре — «Альбом для юношества» ор. 68; в октябре — ноябре — музыка к «Манфреду» ор. 115, работа над «Рождественской песней» ор. 71; пьесы в четыре руки ор. 66, начало работы над «Лесными сценами», ор. 82.

1849

9 апреля — смерть брата Карла.— В мае — дрезденское восстание; Шуман с семьей — в Крейпе, близ Дрездена.— 16 июля — рождение сына Фердинанда.— 26 октября — заметка в дневнике о смерти Шопена.

Окончание «Лесных сцен» ор. 82; пьесы для кларнета ор. 73, Адажио и Аллегро для валторны ор. 70, концерт-штюк для четырех валторн ор. 86 (февраль), баллады и романсы для хора ор. 67, ор. 75, романсы ор. 91, «Spanische Liederspiel» ор. 74 (март); пьесы для виолончели ор. 102, «Альбом песен для юношества» ор. 79, мотет для двойного мужского хора ор. 93 (апрель — май); «Любовные песни» ор. 101, четыре марша для фортепиано ор. 76, «Реквием по Миньоне» и песни на стихи из «Вильгельма Мейстера» ор. 98, «Сцены из «Фауста» — первая часть, № 4 из второй части (июнь — июль); четырехручные пьесы ор. 85, Интродукция и Аллегро для фортепиано ор. 92 (сентябрь); песни для двойного хора ор. 141 (октябрь), «Ночная песня» для хора и оркестра ор. 108 (ноябрь); романсы для гобоя ор. 94; «Прекрасная Гедвиг» ор. 106, «Новогодняя песня» для хора с оркестром ор. 144 (декабрь); кроме того — окончание трио № 2 ор. 80 и вокальных ансамблей ор. 69, ор. 91.

1850

В марте — успешные гастроли в Гамбурге при участии певицы Женни Линд.— 25 июня в Лейпциге — премьера

«Геновевы» под управлением автора.— В сентябре — переезд в Дюссельдорф, вступление в должность городского музыкального директора.— 24 октября — открытие абонементных симфонических концертов под управлением Шумана (сезон 1850/51 года).

Романсы ор. 83, «Сцены из «Фауста» (№№ 5, 6 из второй части), песни ор. 89 (апрель — май); песни ор. 96, 127 (июль); «Стихотворения» ор. 90 на стихи Ленау (август); кроме того — баллада «Перчатка» ор. 87, романсы и песни ор. 77, симфония № 3 ор. 97, эскиз увертюры «Мессинская невеста» ор. 100.

1851

Дирижирование абонементными симфоническими концертами и первые признаки недовольства новым дирижером со стороны публики и исполнителей.— Летом — встречи с Листом и К. Витгенштейн во время их посещения Дюссельдорфа; поездка для отдыха по Рейну и в Швейцарию (июль). Осенью — начало работы в дюссельдорфских кружках любителей музыки: хоровом и квартетном.— 1 декабря — рождение дочери Евгении.

Инструментовка увертюры к «Мессинской невесте» ор. 100 (январь), увертюра к «Юлию Цезарю» ор. 128 (январь — февраль), «Сказочные картины» ор. 113, песни ор. 117 (март), «Странствие Розы» ор. 112, баллада «Королевский сын», ор. 116, песни ор. 103, ор. 104 (апрель — июнь), фортепианные пьесы ор. 111 (август), соната для скрипки и фортепиано *a-moll*, ор. 105, песни ор. 119 (сентябрь), трио *g-moll*, ор. 110, соната для скрипки и фортепиано *d-moll*, ор. 121, инструментовка «Странствия Розы» (октябрь — ноябрь), увертюра к «Герману и Доротее» ор. 136, новая редакция симфонии *d-moll* (декабрь).— Замысел оратории «Лютер» (не осуществлен).

1852

Усиливающийся разлад с исполнительскими коллективами, особенно с хором, где обнаруживается полное падение дисциплины.— Шумановская неделя в Лейпциге; успешное исполнение третьей симфонии, «Странствия Розы», скрипичной сонаты ор. 105, трио ор. 110, увертюры «Манфред», новых песен.— 13 июня в Веймаре под управлением Листа — первое исполнение музыки к «Манфреду». Летом серьезное ухудшение здоровья делает невозможной ретепиционную работу с оркестром; первыми двумя концертами нового сезона дирижирует Юлиус Тауш; Шуман появляется на эстраде 3 декабря.— Избрание Шумана почетным членом Association Royale de Société lyrique в Антверпене.— Начало работы над «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker» («Собрание сочинений о музыке и музыкантах»).

Баллада «Проклятие певца» op. 139 (январь), Месса (февраль — март), Реквием (март — апрель), баллады «О паже и принцессе» op. 140 (июнь — июль), песни op. 135 (декабрь).

1853

В мае — Нижнерейнский музыкальный фестиваль в Дюссельдорфе; под управлением Шумана исполняются его симфония *d-moll* и «Мессия» Генделя (15 мая), шумановские концерт *a-moll*, op. 54 и «Праздничная увертюра» op. 123 (17 мая). — В октябре — знакомство и встречи с молодым Брамсом; 28 октября — статья «Новые пути», посвященная Брамсу. — В ноябре происходит давно назревавший конфликт с дирекцией городских концертов; Шуман прекращает деятельность городского дирижера. — Триумфальная концертная поездка в Голландию (Гаага, Роттердам, Амстердам — ноябрь — декабрь); под управлением автора исполняются вторая и третья симфонии, «Странствие Розы», увертюра «Геновева»; с участием Клары Шуман — квинтет, фортепианный квартет, фортепианный концерт *a-moll*.

Баллада «Счастье Эденгаля» op. 143, фортепианное сопровождение к скрипичным сонатам Баха (январь — март), «Праздничная увертюра» op. 123 (апрель), три фортепианные сонаты op. 118, фортепианные пьесы op. 126 (май — июнь), увертюра к «Сценам из «Фауста», концертное Аллегро с Интродукцией для фортепиано с оркестром op. 134 (август), Фантазия для скрипки с оркестром op. 131, четырехручные пьесы «Детский бал» op. 130 (сентябрь), концерт для скрипки с оркестром *d-moll*, «Сказочные повествования» op. 132, «Утренние песни» для фортепиано op. 133 (октябрь).

1854

В начале года — работа над давно задуманным «*Dichtergarten*» — собранием высказываний писателей и поэтов о музыке. — 10 февраля — новое обострение болезни. — 17 февраля, ночью — сочинение темы *Es-dur*, на которую в последующие дни создаются пять вариаций для фортепиано (последняя нотная запись Шумана). — 27 февраля — попытка самоубийства. — 4 марта д-р Л. Газенклевер отвозит больного в Эндених близ Бонна, в лечебницу д-ра Ф. Рихарда. — В апреле выход в свет первого издания «*Gesammelte Schriften*», 11 июня — рождение сына Феликса.

1856

27 июля — свидание Клары и Роберта в больнице (Эндених) после разлуки почти в два с половиной года. — 29 июля — кончина Роберта Шумана. — 31 июля — похороны в Бонне.

СПИСОК МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Предлагаемый список содержит названия всех изданных музыкальных произведений Шумана. Произведения сгруппированы по жанрам. Начальные разделы посвящены инструментальной музыке: первый — фортепианной (в две и в четыре руки), второй — симфонической, третий — произведениям концертного жанра, четвертый — камерным ансамблям. Раздел пятый — камерные вокальные произведения для одного, двух и нескольких голосов. Раздел шестой — хоровые произведения. Раздел седьмой — произведения в крупной форме для солистов, хора и оркестра. Внутри жанровых групп названия расположены по опусам. Произведения, не имеющие опусного обозначения, в том числе изданные посмертно, упоминаются в конце каждой группы.

Справка о каждом опусе содержит: а) полное название опуса на языке оригинала, б) русский перевод названия, в) обозначение опуса, дату создания, посвящение, г) перечень всех пьес или частей, входящих в данный опус, — сначала на языке оригинала, затем в русском переводе (общепринятые иностранные обозначения темпов, характера частей и тональностей не переводятся). Рядом с русским названием отдельных вокальных пьес в скобках назван автор литературного текста; в случае, если весь цикл написан на стихи одного поэта, имя последнего упоминается один раз вместе с общим названием опуса.

При переводах названий по возможности учтены русские издания Шумана; заметим, что не все переводы в этих изданиях в равной мере удовлетворительны, однако в тех случаях, когда то или иное название получило популярность и закрепилось в концертной практике, мы сочли возможным сохранить его. Названия, не появившиеся пока в русских нотных изданиях, даны здесь либо по известным русским переводам стихов (например, Гете, Гейне, Байрон,

Бернс), либо в смысловых переводах, помогающих общей ориентировке в содержании опуса.

В основу настоящего списка положено академическое полное собрание сочинений Роберта Шумана в четырнадцати сериях, изданное под редакцией Клары Шуман (Robert Schumanns sämtliche Werke. Herausgegeben von Clara Schumann. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1879—1893) и другие академические издания. Используются также сведения, приводимые в авторитетных немецких монографиях о Шумане, в частности, список произведений в книге: Paula und Walter Rehberg. Robert Schumann. Sein Leben und Werk. Zürich und Stuttgart, 1954.

1. ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. В две руки

Thème sur le nom «Abegg». Varié pour le pianoforte. Тема на имя Abegg. Вариации для фортепиано. Op. 1, 1830. Посв.: мадемуазель Паулине графине д'Абегг.

Papillons. Бабочки. Op. 2, 1830—1831. Посв.: Терезе, Розалии, Эмили *.

Introduzione. Интродукция. 1. (D-dur). 2. Prestissimo (Es-dur). 3. (fis-moll). 4. Presto (A-dur). 5. (B-dur). 6. (d-moll). 7. Semplice (f-moll). 8. (cis-moll). 9. Prestissimo (b-moll). 10. Vivo, Più lento (C-dur). 11. (D-dur). 12. Finale (D-dur).

Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini bearbeitet. Этюды для фортепиано по каприсам Паганини. Op. 3, 1832.

Vorwort. Предисловие. 1. Agitato (a-moll). 2. Allegretto (E-dur). 3. Andante (C-dur). 4. Allegro (B-dur). 5. Lento (Es-dur). 6. Molto Allegro (g-moll).

Intermezzi. Интермеццо. Op. 4, 1832. Посв.: И. Калливоде **.

1. Allegro quasi maestoso (A-dur). 2. Presto a capriccio (e-moll). 3. Allegro marcato (a-moll). 4. Allegro semplice (C-dur). 5. Allegro moderato (d-moll). 6. Allegro (h-moll).

Impromptus über ein Thema von Clara Wieck. Экспромт на тему Клары Вик. Op. 5, 1833 (1-я ред.), 1850 (2-я ред.). Тема и десять вариаций.

* Невестки Шумана.

** И. Калливода (1801—1866) — чешский композитор, скрипач и дирижер.

Die Davidsbündler. 18 Charakterstücke. Давидсбюндлеры. 18 характерных пьес. Первоначальное название: Davidshündlertänze. Танцы давидсбюндлеров. Op. 6, 1837. Посв.: Вальтеру фон Гете * «Флорестаном и Евсебием».

1. Lebhaft (G-dur). 2. Innig (h-moll). 3. Mit Humor (G-dur). 4. Ungeduldig (h-moll). 5. Einfach (D-dur). 6. Sehr rasch (d-moll). 7. Nicht schnell (g-moll). 8. Frisch (c-moll). 9. Lebhaft (C-dur). 10. Balladenmäßig. Sehr rasch (d-moll). 11. Einfach (D-dur). 12. Mit Humor (e-moll — E-dur). 13. Wild und lustig (h-moll). 14. Zart und singend (Es-dur). 15. Frisch (B-dur). 16. Mit gutem Humor (G-dur). 17. Wie aus der Ferne (H-dur — h-moll). 18. Nicht schnell (C-dur).

Toccata. Токката. Op. 7, 1830 (1-я ред.), 1833 (2-я ред.). Посв.: Людвигу Шунке.

Allegro. Op. 8 (h-moll), 1831. Посв.: баронессе Эрнестине фон Фриккен.

Carnaval. Scène mignonnes sur quatre notes. Карнавал. Маленькие сцены, написанные на четыре ноты. Op. 9, 1834—1835. Посв.: Каролю Липиньскому **.

1. Prémambule. Преамбула. 2. Pierrot. Пьерро. 3. Arlequin. Арлекин. 4. Valse noble. Благородный вальс. 5. Eusebius. Евсебий. 6. Florestan. Флорестан. 7. Coquette. Кокетка. 8. Replique. Реплика. 9. Papillons. Бабочки. 10. A. S. C. H. — S. C. H. A. Lettres dansantes. Танцующие буквы. 11. Chiarina. Киарина. 12. Chopin. Шопен. 13. Estrella. Эстрелла. 14. Reconnaissance. Узнавание. 15. Pantalon et Colombine. Панталон и Коломбина. 16. Valse allemande. Немецкий вальс. Paganini. Паганини (Intermezzo). 17. Aveu. Признание. 18. Promenade. Прогулка. 19. Pause. Пауза. 20. Marche des Davidsbündler contre les Philistins. Марш давидсбюндлеров против филистимлян.

Sechs Etudes de concert composées d'après des Caprices de Paganini. Шесть концертных этюдов по капризам Паганини. Op. 10, 1833.

* В. Гете (1817—1885) — внук поэта, композитор, учившийся у Мендельсона и Лёве. В 1836—1838 годах дружески общался с Шуманом.

** К. Липиньский (1790—1861) — известный польский скрипач и композитор. В 1902 году «Карнавал» переложен для симфонического оркестра группой русских композиторов (Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов, Витоль, Калафати, Соколов, Аренский, Винклер, Петров, Кленовский).

1. Allegro molto (As-dur).
2. Non troppo lento (g-moll).
3. Vivace (g-moll).
4. Maestoso (c-moll).
5. (h-moll).
6. Sostenuto (e-moll).

Pianoforte-Sonate. Соната для фортепиано (№ 1, fis-moll).
Op. 11, 1833—1835. Посв.: «Кларе Флорестаном и
Евсебием».

1. Introduzione. Allegro vivace.
2. Aria.
3. Scherzo e
Intermezzo.
4. Finale.

Phantasiestücke. Фантастические пьесы. Op. 12, 1837. Посв.:
Робене Лейдло (Laidlaw) *.

1. Des Abends. Вечером.
2. Aufschwung. Порыв.
3. Warum? Почему?
4. Grillen. Причуды.
5. In der
Nacht. Ночью.
6. Fabel. Басня.
7. Traumes Wirren.
Бессвязные сновидения.
8. Ende vom Lied. Конец
песни.

XII Etudes symphoniques. 12 симфонических этюдов. Op. 13,
1-я ред.—1834, 2-я ред. под названием Etudes en
forme de Variations — Этюды в форме вариаций — 1852.
Посв.: Вильяму Стерндалю Беннету.

Dritte grosse Sonate. Третья большая соната (f-moll). Перво-
начальное название — «Концерт без оркестра». Op. 14,
1835—1836. Посв.: И. Мошелесу.

1. Allegro.
2. Scherzo.
3. Quasi Variationi.
4. Pres-
tissimo possible.

Kinderszenen. Leichte Stücke für das Pianoforte. Детские
сцены. Легкие пьесы для фортепиано. Op. 15, 1838.

1. Von fremden Ländern und Menschen. О чужих
странах и людях.
2. Kuriose Geschichte. Забавная исто-
рия.
3. Hasche-Mann. Игра в жмурки.
4. Bittendes
Kind. Просящее дитя.
5. Glückes genug. Полное удо-
вольствие.
6. Wichtige Begebenheit. Важное происше-
ствие.
7. Träumerei. Грезы.
8. Am Kamin. У камина.
9. Ritter vom Steckenpferd. Верхом на палочке.
10. Fast zu ernst. Почти серьезно.
11. Fürchtenmachen.
Пугание.
12. Kind im Einschlummern. Засыпающий
ребенок.
13. Der Dichter spricht. Поэт говорит.

Kreisleriana. Phantasien. Крейслериана. Фантазии. Op. 16,
1838. Посв.: Ф. Шопену.

1. Außerst bewegt (d-moll).
2. Sehr innig und
nicht zu rasch (B-dur).
3. Sehr aufgeregt (g-moll).

* Робена Анна Лейдло (1819—1901) — английская пи-
анистка. Летом 1837 года в Лейпциге познакомилась и обща-
лась с Шуманом, в дальнейшем переписывалась с ним.

4. Sehr langsam (B-dur). 5. Sehr lebhaft (g-moll).
6. Sehr langsam (B-dur). 7. Sehr rasch (c-moll).
8. Schnell und spielend (g-moll).

Phantasie. Фантазия. Op. 17 (C-dur), 1836—1838. Посв.: Францу Лясту.

[1] Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen. [2] Mäßig. Durchaus energisch. [3] Langsam getragen. Durchweg leise zu halten.

Arabeske. Арабеска. Op. 18, 1839. Посв.: «Frau Majorin F. Serre auf Махен» (г-же Серре) *.

Blumenstück **. Op. 19, 1839. Посв.: «Frau Majorin F. Serre auf Махен» (г-же Серре).

Humoreske. Юмореска. Op. 20, 1839. Посв.: Юлии Вебенау, урожденной Барони-Кавалькабо ***.

[1] Einfach (B-dur). [2] Hastig (g-moll). [3] Einfach und zart (g-moll). [4] Innig (B-dur). [5] Sehr lebhaft (g-moll). [6] Zum Beschluß (B-dur).

Novelletten. Новеллеты. Op. 21, 1838. Посв.: Адольфу Гензельту.

1. Markiert und kräftig (F-dur). 2. Äußerst rasch und mit Bravour (D-dur). 3. Leicht und mit Humor (D-dur). 4. Ballmäßig. Sehr munter (D-dur). 5. Rauschend und festlich (D-dur). 6. Sehr lebhaft, mit vielem Humor (A-dur). 7. Äußerst rasch (E-dur). 8. Sehr lebhaft (fis-moll — D-dur).

Zweite Sonate für das Pianoforte. Вторая соната для фортепиано (g-moll). Op. 22, 1833—1835, новый финал — 1838. Посв.: Генриетте Фойгт.

1. So rasch wie möglich. 2. Andantino. 3. Scherzo. 4. Rondo.

Nachtstücke. Ночные пьесы. Op. 23, 1839. Посв.: Ф. А. Беккеру.

* Семья майора Фридриха Серре, жившего в имении близ Дрездена, принадлежала к кругу друзей Шумана, почитателей его творчества.

** Это характерное для Шумана название — уподобление группы родственных пьес цветку или соцветию — обычно не переводится.

*** Юлия Вебенау (1813—1887) — композитор. Познакомилась с Шуманом в 1835 году в Лейпциге, затем общалась с ним и оказывала ему содействие в Вене (1839).

1. Mehr langsam, oft zurückhaltend (C-dur). 2. Markiert und lebhaft (F-dur). 3. Mit großer Lebhaftigkeit (Des-dur). 4. Einfach (F-dur).

Faschingsschwank aus Wien. Phantasiebilder. Венский карнавал. Фантастические картины. Op. 26, 1839. Посв.: Симонину де Сир*.

1. Allegro. 2. Romanze. 3. Scherzino. 4. Intermezzo. 5. Finale.

Drei Romanzen für das Pianoforte. Три романса для фортепиано. Op. 28, 1838—1839. Посв.: графу Г. Реус-Кёстриц**.

1. Sehr markiert (b-moll). 2. Einfach (Fis-dur). 3. Sehr markiert (H-dur).

Vier Klavierstücke. Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette. Четыре фортепианные пьесы. Скерцо, Жига, Романс и Фугетта. Op. 32, 1838—1839. Посв.: Амалии Риффель***.

Studien für den Pedalflügel. Этюды для педального фортепиано. Op. 56, 1845. Посв.: «Моему учителю И. Г. Кунтшу».

1. Nicht zu schnell (C-dur). 2. Mit innigem Ausdruck (a-moll). 3. Andantino (E-dur). 4. Innig (As-dur). 5. Nicht zu schnell (h-moll). 6. Adagio (H-dur).

Skizzen für den Pedalflügel. Эскизы для педального фортепиано. Op. 58, 1845.

1. Nicht schnell und sehr markiert (c-moll). 2. Nicht schnell und sehr markiert (C-dur). 3. Lebhaft (f-moll). 4. Allegretto (Des-dur).

Sechs Fugen über den Namen «Bach» für Orgel oder Pianoforte mit Pedal. Шесть фуг на имя «Bach» для органа или педального фортепиано. Op. 60, 1845.

1. Langsam (B-dur). 2. Lebhaft (B-dur). 3. Mit sanften Stimmen (g-moll). 4. Mäßig, doch nicht zu langsam (B-dur). 5. Lebhaft (F-dur). 6. Mäßig, nach und nach schneller (B-dur).

* Симонин де Сир — просвещенный любитель музыки, один из первых почитателей творчества Шумана за пределами Германии. Жил в Бельгии (г. Динан) и переписывался с композитором.

** Семья графа Генриха Реус-Кёстрица (1802—1853), жившего в Лейпциге, принадлежала к кругу почитателей Шумана.

*** Амалия Риффель — дочь органиста В. Риффеля из Фленсбурга. В начале сороковых годов жила в Лейпциге, где общалась с Шуманом.

Album für die Jugend. 40(43) Klavierstücke. Альбом для юношества. 40(43) фортепианных пьес. Op. 68, 1848.

1. Melodie. Мелодия. 2. Soldatenmarsch. Марш солдатиков. 3. Trällerliedchen. Песенка. 4. Ein Choral («Freue dich, o meine Seele»). Хорал. 5. Stückchen. Пьеска. 6. Armes Waisenkind. Бедный сиротка. 7. Jägerliedchen. Охотничья песенка. 8. Wilder Reiter. Смелый наездник. 9. Volksliedchen. Народная песенка. 10. Fröhlicher Landmann von der Arbeit zurückkehrend. Веселый крестьянин, возвращающийся с работы. 11. Sicilianisch. Сицилийская песенка. 12. Knecht Ruprecht. Дед Мороз. 13. «Mai, lieber Mai». «Май, милый май». 14. Kleine Studie. Маленький этюд. 15. Frühlingsgesang. Весенняя песня. 16. Erster Verlust. Первая утрата. 17. Kleiner Morgenwanderer. Маленький утренний путешественник. 18. Schnitterliedchen. Песенка жнецов. 19. Kleine Romanze. Маленький романс. 20. Ländliches Lied. Деревенская песня. 21. *** 22. Rundgesang. Хороводная песня. 23. Reiterstück. Всадник. 24. Ernteliedchen. Песенка жнецов. 25. Nachklänge aus dem Theater. Отзвуки театра. 26. *** 27. Kanonisches Liedchen. Песня в канонической форме. 28. Erinnerung. Воспоминание. 29. Fremder Mann. Незнакомец. 30. *** 31. Kriegslied. Военная песня. 32. Sheherazada. Шехеразада. 33. «Weinlesezeit — fröhliche Zeit». «Время сбора винограда — веселое время». 34. Thema. Тема. 35. Mignon. Миньона. 36. Lied italienischer Marinari. Песня итальянских моряков. 37. Matrosenlied. Песня матросов. 38. Winterzeit I. Зима I. 39. Winterzeit II. 40. Kleine Fuge. Маленькая фуга. 41. Nordisches Lied. Северная песня. 42. Figurierter Choral. Фигурированный хорал. 43. Sylvesterlied. Новогодняя песня.

Vier Fugen. Четыре фуги. Op. 72, 1845. Посв.: Карлу Рейнеке*.

1. d-moll, 2. d-moll, 3. f-moll, 4. F-dur.

Vier Märsche (für das Pianoforte). Четыре марша (для фортепиано). Op. 76, 1849.

1. Mit größter Energie (Es-dur). 2. Sehr kräftig (g-moll). 3. Lager-Szene. Sehr mäßig (B-dur). 4. Mit Kraft und Feuer (Es-dur).

Waldscenen. Neun Klavierstücke. Лесные сцены. Девять фортепианных пьес. Op. 82, 1848—1849. Посв.: фрейлейн Аннетте Прейсер**.

* Карл Рейнеке (1824—1910) — немецкий композитор, пианист и дирижер.

** Аннетта Прейсер — дочь прусского консула в Лейпциге, друг семьи Шуманов.

1. Eintritt. Вступление. 2. Jäger auf der Lauer. Охотник в засаде. 3. Einsame Blumen. Одинокие цветы. 4. Verrufene Stelle. Проклятое место. 5. Freundliche Landschaft. Приветливый ландшафт. 6. Herberge. Поч-лер. 7. Vogel als Prophet. Вещая птица. 8. Jagdlied. Охотничья песня. 9. Abschied. Прощанье.

Bunte Blätter. Vierzehn Stücke. Пестрые листки. Четырнадцать пьес. Op. 99, 1836—1849. Посв.: «Miss Mary Potts».

1—3. Drei Stücklein. Три пьески. 4—8. Albumblätter. Листки из альбома. 9. Novellette. Новеллетта. 10. Präludium. Прелюдия. 11. Marsch. Марш. 12. Abendmusik. Вечерняя музыка. 13. Scherzo. 14. Geschwindmarsch. Быстрый марш.

Drei Phantasiestücke. Три фантастические пьесы. Op. 111, 1851. Посв.: княгине Реус-Кёстриц.

1. Sehr rasch, mit leidenschaftlichem Vortrag (c-moll). 2. Ziemlich langsam (As-dur). 3. Kräftig und sehr markiert (c-moll).

Drei Klavier-Sonaten für die Jugend. Три фортепианные сонаты для юношества. Op. 118, 1853.

№ 1. Kinder-Sonate in G-dur. Соната для детей в G-dur «На память Юлии». I. Allegro. II. Thema mit Variationen. Тема с вариациями. III. Puppen-Wiegenlied. Колыбельная куклы. IV. Rondoletto.

№ 2. Sonate in D-dur. «На память Элизе». I. Allegro. II. Canon. III. Abendlied. Вечерняя песня. IV. Kindergesellschaft. Детское общество.

№ 3. Sonate in C-dur. «Посвящается Марии». I. Allegro. II. Andante. III. Zigeunertanz. Цыганский танец. IV. Traum eines Kindes. Мечта ребенка *.

Albumblätter. 20 Klavierstücke. Листки из альбома. 20 фортепианных пьес. Op. 124, 1832—1845. Посв.: Альме Василевской **.

1. Impromptu. Экспромт. 2. Leides Ahnung. Горестное предчувствие. 3. Scherzino. 4. Walzer. Вальс. 5. Phantasietanz. Фантастический танец. 6. Wiegenliedchen. Колыбельная песенка. 7. Ländler. Лендлер. 8. Leid ohne Ende. Беспредельная скорбь. 9. Impromptu. Экспромт. 10. Walzer. Вальс. 11. Romanze. Романс. 12. Burla. Шутка. 13. Larghetto. 14. Vision. Видение.

* Юлия, Элиза, Мария, которым посвящены сонаты op. 118,— дочери Шумана.

** Альма Василевская — жена дюссельдорфского скрипача и первого биографа Шумана В. П. Василевского.

15. Walzer. Вальс. 16. Schlummerlied. Колыбельная песня. 17. Elfe. Эльф. 18. Botschaft. Послание. 19. Phantasiestück. Фантастическая пьеса. 20. Kanon.

Sieben Klavierstücke in Fughettenform. Семь фортепианных пьес в форме фугетт. Op. 126, 1853. Посв.: Розалия Лезер*.

1. Nicht schnell, leise vorzutragen (a-moll). 2. Mäßig (d-moll). 3. Ziemlich bewegt (F-dur). 4. Lebhaft (d-moll). 5. Ziemlich langsam, empfindungsvoll vorzutragen (a-moll). 6. Sehr schnell (F-dur). 7. Langsam, ausdrucksvoll (a-moll).

Gesänge der Frühe. Fünf Stücke. Утренние песни. Пять пьес. Op. 133, 1853. Посв.: «Возвышенной поэтессе (hohen Dichterin) Беттине»**.

1. Im ruhigen Tempo (D-dur). 2. Belebt, nicht zu rasch (D-dur). 3. Lebhaft (A-dur). 4. Bewegt (fis-moll). 5. Im Anfange ruhiges, im Verlauf bewegtes Tempo (D-dur).

Scherzo für Pianoforte. Скерцо для фортепиано f-moll. Первоначально — Скерцо I для «Концерта без оркестра» op. 14, 1836.

Presto für Pianoforte. Presto для фортепиано g-moll. Первоначально — Финал из сонаты op. 22, 1835.

Kanon über «An Alexis». Канон на тему «An Alexis». Опубликовано Н. Кнорром.

Thema in Es-dur (vom 17. Februar 1854) und Variationen für Klavier. Тема в Es-dur (сочиненная 17 февраля 1854 года) и вариации для фортепиано. Изданы в 1939 году Карлом Гейрингером. (Тема впервые опубликована в Полном собрании сочинений Р. Шумана, изданном Кларой Шуман, серия XIV, дополнительный том, 1893).

2. Для двух фортепиано и в четыре руки

Andante und Variationen für zwei Pianoforte. Анданте и вариации для двух фортепиано. Op. 46, 1843. Посв.: «Fräulein Harriet Parish in Hamburg»***. В первоначальной версии — Анданте и вариации для двух фортепиано, двух виолончелей и валторны. Конец января

* Розалия Лезер — друг Шуманов в Дюссельдорфе, слепая.

** Беттина Арним, урожденная Брентано (1785—1859) — немецкая поэтесса и композитор, друг Гете и Бетховена.

*** Гарриетта Парриш — в тридцатые годы приятельница Клары Вик.

1843 года. Опубликовано в дополнительном томе (XIV) Полного собрания сочинений Р. Шумана.

Bilder aus dem Osten. Sechs Impromptus für das Pianoforte zu vier Händen. Восточные картины. Шесть экспромтов для фортепиано в четыре руки. Op. 66, 1848*. Посв.: Лиде Бендеман, урожденной Шадов**. Циклу предпослано предисловие автора.

1. Lebhaft (b-moll). 2. Nicht schnell und sehr gesangvoll zu spielen (Des-dur). 3. Im Volkston (Des-dur). 4. Nicht schnell (b-moll). 5. Lebhaft (f-moll). 6. Ruhig andächtig (b-moll).

Zwölf vierhändige Klavierstücke für kleine und große Kinder. Двенадцать четырехручных фортепианных пьес для маленьких и больших детей. Op. 85, 1849***.

[1] Geburtstagsmarsch. Марш ко дню рождения. [2] Bärentanz. Танец медведя. [3] Gartenmelodie. Мелодия в саду. [4] Beim Kränzewinden. При плетении венка. [5] Kroatenmarsch. Хорватский марш. [6] Trauer. Траур. [7] Turniermarsch. Марш во время состязания. [8] Reigen. Хоровод. [9] Am Springbrunnen. У фонтана. [10] Versteckens. Прятки. [11] Gespenstermärchen. Сказки с привидениями. [12] Abendlied. Вечерняя песня.

Ballszenen für Pianoforte zu vier Händen. «Бальные сцены» для фортепиано в четыре руки. Op. 109, 1851. Посв.: Генриетте Рейхман****.

1. Prémambule. Преамбула. 2. Polonaise. Полонез. 3. Walzer. Вальс. 4. Ungarisch. Венгерская. 5. Française. Французская. 6. Mazurka. Мазурка. 7. Ecossaïse. Экоsez. 8. Walzer. Вальс. 9. Promenade. Прогулка.

Kinderball. Sechs leichte Tanzstücke zu vier Händen für das Pianoforte. Детский бал. Шесть легких танцевальных пьес в четыре руки для фортепиано. Op. 130, 1853*****.

[1] Polonaise. Полонез. [2] Walzer. Вальс. [3] Menuett. Менуэт. [4] Ecossaïse. Экоsez. [5] Française. Французский (контрданс). [6] Ringelreihe. Хоровод.

Acht vierhändige Polonaisen. Восемь полонезов для фортепиано в четыре руки. 1828. Изданы в 1933 году Карлом Гейрингером.

* Переложено для фортепиано в две руки И. Шеффером.

** Лида Бендеман — жена художника Бендемана, одного из дрезденских друзей Шумана.

*** Переложено для фортепиано в две руки К. Рейнке.

**** Генриетта Рейхман — приятельница Клары Шуман (сопровождала ее в концертной поездке 1839 года).

***** Переложено для фортепиано в две руки К. Рейнке.

II. СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. Симфонии

Erste Symphonie. Первая симфония (B-dur, так называемая «Весенняя»). Op. 38, 1841. Посв.: королю Саксонии Фридриху Августу.

1. Andante un poco maestoso. Allegro molto vivace.
2. Larghetto. 3. Scherzo. 4. Allegro animato e grazioso.

Zweite Symphonie. Вторая симфония (C-dur). Op. 61, 1845—1846. Посв.: королю Швеции и Норвегии Оскару I.

1. Sostenuto assai. Allegro ma non troppo.
2. Scherzo. 3. Adagio espressivo. 4. Allegro molto vivace.

Dritte Symphonie. Третья симфония (Es-dur, так называемая «Рейнская»). Op. 97, 1850.

1. Lebhaft. 2. Scherzo. 3. Nicht schnell. 4. Feierlich.
5. Lebhaft.

Vierte Symphonie. Четвертая симфония (d-moll). Op. 120, 1841 (1-я ред.), 1851 (2-я ред.).

1. Ziemlich langsam. Lebhaft. 2. Romanze. 3. Scherzo.
4. Langsam. Lebhaft.

2. Увертюры

Ouvertüre, Scherzo und Finale für Orchester. Увертюра, скерцо и финал для оркестра (E-dur). Op. 52, 1841 (1-я ред.), 1845 (2-я ред.). Посв.: И. Г. Фергульсту*.

Ouvertüre zu der Oper Genoveva. Увертюра к опере «Геновева» (c-moll). Op. 81, 1847—1848.

Ouvertüre zu Schillers «Braut von Messina». Увертюра к «Мессинской невесте» Шиллера (c-moll). Op. 100, 1850—1851.

Ouvertüre zu Manfred. Увертюра к «Манфреду» (es-moll). Op. 115, 1848.

Fest-Ouvertüre mit Gesang über das Rheinweinlied «Bekränzt mit Laub» für Orchester und Chor. Праздничная увертюра с пением на рейнскую песню «Украшена листвою» для оркестра и хора (C-dur). Op. 123, 1853.

* И. Фергульст (1816—1891) — известный голландский композитор и дирижер. В годы 1839—1842 дирижировал в Лейпциге, где дружески общался с Шуманом.

- Ouvertüre zu Shakespeares «Julius Cäsar» für großes Orchester. Увертюра к «Юлию Цезарю» Шекспира для большого оркестра (f-moll). Op. 128, 1851.
- Ouvertüre zu Goethes «Hermann und Dorothea». Увертюра к «Герману и Доротею» Гете (h-moll). Op. 136, 1851. Посв.: «дорогой Кларе».
- Ouvertüre zu «Szenen aus Goethes «Faust». Увертюра к Сценам из «Фауста» Гете (d-moll). Без оп., 1853.

III. КОНЦЕРТЫ И КОНЦЕРТШТЮКИ

- Konzert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Концерт для фортепиано с оркестром (a-moll). Op. 54, 1841 (1-я ч.), 1845 (2-я, 3-я части). Посв.: Фердинанду Гиллеру.
1. Allegro affettuoso. 2. Intermezzo (Andantino grazioso). 3. Allegro vivace.
- Konzertstück für vier Hörner und großes Orchester. Концертштюк для четырех валторн и большого оркестра (F-dur). Op. 86, 1849.
- Introduktion und Allegro appassionato. Konzertstück für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Интродукция и Аллегро appassionato. Концертштюк для фортепиано с оркестром (G-dur). Op. 92, 1849.
- Konzert für Violoncell mit Begleitung des Orchesters. Концерт для виолончели с оркестром (a-moll). Op. 129, 1850.
1. Nicht zu schnell. 2. Langsam. 3. Sehr lebhaft.
- Phantasie für Violine mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte. Фантазия для скрипки с оркестром или фортепиано (C-dur). Op. 131, 1853. Посв.: Иозефу Иоахиму*.
- Konzert Allegro mit Introduktion für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Концертное аллегро с Интродукцией для фортепиано с оркестром (d-moll). Op. 134, 1853. Посв.: Иоганнесу Брамсу.
- Konzert für Violine und Orchester. Концерт для скрипки и оркестра (d-moll). Без обозначения опуса, 1853. Издан в 1935 году Георгом Шюнеманом.

* Свободная обработка для скрипки с фортепиано Ф. Крейсера.

IV. КАМЕРНЫЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. Для струнных и духовых инструментов с фортепиано

Adagio und Allegro für Pianoforte und Horn (ad lib. Violoncell oder Violine). Adagio и Allegro для фортепиано и валторны, ad lib. для виолончели или скрипки (As-dur). Op. 70, 1849 *.

Phantasiestücke für Pianoforte und Klarinette (ad lib. Violine oder Violoncell). Фантастические пьесы для фортепиано и кларнета (ad lib. для скрипки или виолончели). Op. 73, 1849.

1. Zart und mit Ausdruck (a-moll). 2. Lebhaft, leicht (A-dur). 3. Rasch und mit Feuer (A-dur).

Drei Romanzen für Oboe (ad lib. Violine oder Klarinette) mit Begleitung des Pianoforte. Три романса для гобоя (ad lib. для скрипки или кларнета) с сопровождением фортепиано. Op. 94, 1849.

1. Nicht schnell (a-moll). 2. Einfach, innig (A-dur). 3. Nicht schnell (a-moll).

Fünf Stücke im Volkston für Violoncell (ad lib. Violine) und Pianoforte. Пять пьес в народном духе для виолончели (ad lib. скрипки) и фортепиано. Посв.: Андреасу Грабау **. Op. 102, 1849.

1. «Vanitas vanitatum» [«Суета сует». — лат.]. Mit Humor. 2. Langsam. 3. Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen. 4. Nicht zu rasch. 5. Stark und markiert.

[Erste] Sonate für Pianoforte und Violine. [Первая] соната для фортепиано и скрипки (a-moll). Op. 105, 1851.

1. Mit leidenschaftlichem Ausdruck. 2. Allegretto. 3. Lebhaft.

Zweite große Sonate für Violine und Pianoforte. Вторая большая соната для скрипки и фортепиано (d-moll). Op. 121, 1851. Посв.: Фердинанду Давиду.

1. Ziemlich langsam. Lebhaft. 2. Sehr lebhaft. 3. Leise, einfach. 4. Bewegt.

Märchenbilder. Vier Stücke für Pianoforte und Viola (Violine ad lib.). Сказочные картины. Четыре пьесы для фор-

* Свободная обработка для альты с фортепиано В. Боровского.

** А. Грабау (1808—1864) — лейпцигский виолончелист, участник струнного квартета, впервые исполнявшего камерные произведения Шумана.

Пьесы op. 102 переложены для фортепиано П. Шеффером.

тепиано и альты (ad lib. скрипки). Op. 113, 1851. Посв.:
И. Василевскому.

1. Nicht schnell. 2. Lebhaft. 3. Rasch. 4. Langsam,
mit melancholischem Ausdruck.

Зwei Sätze zu der «F—A—E—Sonate» für Violine und
Klavier. Две части к «Сонате F—A—E» для скрипки
с фортепиано. 1853. Сочинена вместе с И. Брамсом и
А. Дитрихом *. Опубликовали в 1935 году Е. Валентин
и Отто Кубин.

Klavierbegleitung zu «Sechs Solo-Violinsonaten» von J. S. Bach.
Фортепианное сопровождение к «Шести сонатам для
скрипки соло» И. С. Баха. 1853.

2. Трио

Erstes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Первое
трио для фортепиано, скрипки и виолончели (d-moll).
Op. 63, 1847.

1. Mit Energie und Leidenschaft. 2. Lebhaft, doch
nicht zu rasch. 3. Langsam, mit inniger Empfindung.
4. Mit Feuer.

Zweites Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Второе
трио для фортепиано, скрипки и виолончели (F-dur).
Op. 80, 1847—1849.

1. Sehr lebhaft. 2. Mit innigem Ausdruck. 3. In mäßi-
ger Bewegung. 4. Nicht zu rasch.

Phantasiestücke für Pianoforte, Violine und Violoncell. Фан-
тастические пьесы для фортепиано, скрипки и виолон-
чели (a-moll). Op. 88, 1842. Посв.: Софии Петерсен,
урожденной Петит **.

1. Romanze. Романс. 2. Humoreske. Юмореска.
3. Duett. Дуэт. 4. Finale. Финал.

Drittes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Третье
трио для фортепиано, скрипки и виолончели (g-moll).
Op. 110, 1851. Посв.: Нильсу В. Гаде.

1. Bewegt, doch nicht zu rasch. 2. Ziemlich langsam.
3. Rasch. 4. Kräftig, mit Humor.

Märchenerzählungen. Vier Stücke für Klarinette (ad lib. Vio-
line), Viola und Pianoforte. «Сказочные повествования».
Четыре пьесы для кларнета (ad lib. скрипки), альты и

* Альберт Дитрих (1829—1908) — немецкий композитор и дирижер.

** С. Петерсен — немецкая пианистка, изучавшая произведения Шумана.

фортепиано. Op. 132, 1853. Посв.: А. Дитриху («дружески»).

1. Lebhaft (B-dur). 2. Lebhaft und sehr markiert (g-moll). 3. Ruhiges Tempo, mit zartem Ausdruck (G-dur). 4. Lebhaft, sehr markiert (B-dur).

3. Квартеты. Квинтет

Drei Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Три квартета для 2 скрипок, альты и виолончели. Op. 41, 1842. Посв.: Ф. Мендельсону («с искренним уважением»).

№ 1. a-moll. 1. Introduzione. Allegro. 2. Scherzo. 3. Adagio. 4. Presto.

№ 2. F-dur. 1. Allegro vivace. 2. Andante, quasi Variazioni. 3. Scherzo. 4. Allegro molto vivace.

№ 3. A-dur. 1. Andante espressivo. Allegro molto moderato. 2. Assai agitato. 3. Adagio molto. 4. Finale. Allegro molto vivace.

Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Квинтет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели (Es-dur). Op. 44, 1842. Посв.: Кларе Шуман.

1. Allegro brillante. 2. In modo d'una Marcia. 3. Scherzo. 4. Allegro ma non troppo.

Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. Квартет для фортепиано, скрипки, альты, виолончели (Es-dur). Op. 47, 1842. Посв.: графу Матвею Виельгорскому.

1. Sostenuto assai. Allegro ma non troppo. 2. Scherzo. 3. Andante cantabile. 4. Finale.

V. КАМЕРНЫЕ ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. Для одного голоса с фортепиано

Liederkreis von H. Heine für eine Singstimme und Pianoforte. Круг песен на стихи Г. Гейне, для голоса с фортепиано. Op. 24, 1840. Посв.: Полине Гарсия *.

1. Morgens steh ich auf und frage. День с надеждой я встречаю. 2. Es treibt mich hin. К любимой мчат меня мечты. 3. Ich wandelte unter den Bäumen. Один я, грустя и вздыхая. 4. Lieb' Liebchen, leg's Händchen. Прижмись поскорее к груди моей. 5. Schöne Wiege meiner Leiden. Светлых снов моих могила. 6. Warte, warte, wilder Schiffmann. Жди меня, моряк отважный.

* Полина Влардо-Гарсия (1821—1910) — известная певица. Была в дружеских отношениях с Робертом и Кларой Шуман.

7. Berg' und Burgen schau'n herunter. Смотрят замки в воды Рейна. 8. Anfangs wollt' ich fast verzagen. Я отчаялся. 9. Mit Myrthen und Rosen. Гирляндой из мирт.

Myrthen. Liederkreis von Goethe, Rückert, Byron, Moor, Heine, Bürens und Mosen. Für Gesang und Pianoforte. «Мирты». Круг песен на стихи Гете, Рюккерта, Байрона, Мура, Гейне, Бернса и Мозена. Для голоса и фортепиано. Op. 25, 1840 *. Посв.: «моей любимой невесте» [Кларе Вик].

1. Widmung. Посвящение (Ф. Рюккерт). 2. Freisinn. Свобода духа (И. В. Гете — «Западно-восточный диван»). 3. Der Nußbaum. Орешник (Ю. Мозен). 4. Jemand. Кто-то (Р. Бернс). 5, 6. Lieder. Песни (И. В. Гете, «Книга кравчего» и из «Западно-восточного дивана»): I. Sitz' ich allein. Когда один. II. Setze mir nicht, du Grobian. Эй, грубиян! 7. Die Lotosblume. Лотос (Г. Гейне). 8. Talismane. Талисман. (И. В. Гете — «Западно-восточный диван»). 9. Lied der Suleika. Песня Зюлейки (И. В. Гете). 10. Die Hochländer-Witwe. Вдова горца (Р. Бернс). 11, 12. Lieder der Braut. Песни невесты (Ф. Рюккерт): I. Mutter, Mutter, glaube nicht. О, родимая моя (из цикла «Весна любви»). II. Laß mich ihm am Busen hängen. Не печалься ты, родная. 13. Hochländers Abschied. Прощание горца (Р. Бернс). 14. Hochländisches Wiegenlied. Колыбельная песня горца (Р. Бернс). 15. Aus den hebräischen Gesängen. Из еврейских мелодий (Д. Байрон). 16. Rätsel. Загадка (Д. Байрон). 17, 18. Zwei venetianische Lieder. Две венецианские песни (Т. Мур): I. Leis' rudern hier, mein Gondolier. Тихо, к ней плывем скорей. II. Wenn durch die Piazzetta. Умолкла Пьяцетта. 19. Hauptmann's Weib. Жена полка (Р. Бернс). 20. Weit, weit. Вдаль, вдаль (Р. Бернс). 21. Was will die einsame Träne. К чему слеза одинокого (Г. Гейне). 22. Niemand. Никто (Р. Бернс). 23. Im Westen. На западе (Р. Бернс). 24. Du bist wie eine Blume. Как ландыш, ты прекрасна (Г. Гейне). 25. Aus den östlichen Rosen. Из восточных роз (Ф. Рюккерт). 26. Zum Schluß. «Hier in diesen erdbeklomm'nen». В заключение — В мире муки (Ф. Рюккерт).

Fünf Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Пять песен и романсов для одного голоса с фортепиано [тетрадь I]. Op. 27. 1840.

* №№ 1, 3, 7, 11, 12, 14, 24, 25 переложены для фортепиано К. Рейнеке; № 1 переложен для фортепиано Ф. Листом.

1. Sag' an, o lieber Vogel mein. Скажи мне, птичка (Ф. Геббель). 2. Dem rothen Röslein gleicht mein Lieb. На розочку похожа ты (Р. Бернс). 3. Was soll ich sagen! Что мне сказать! (А. Шамиссо). 4. Jasminenstrauch. Куст жасмина (Ф. Рюккерт). 5. Nur ein lächelnder Blick. Если только взгляну (Г. Циммерман).

Drei Gedichte von Emanuel Geibel für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Три стихотворения Эмануэля Гейбеля, для голоса с фортепиано. Op. 30, 1840. Посв.: Жозефине Барони-Кавалькабо, урожд. графине Кастильоне.

1. Der Knabe mit dem Wunderhorn. Мальчик с чудесным рогом. 2. Der Page. Паж. 3. Der Hidalgo. Гидальго.

Drei Gesänge. Gedichte von Adalbert v. Chamisso, für eine Singstimme mit Pianoforte. Три романса. Стихи Адальберта фон Шамиссо, для голоса с фортепиано. Op. 31, 1840. Посв.: Эрнестине фон Цедвич.

1. Die Löwenbraut. Ballade. «Невеста льва». Баллада. 2. Die Kartenlegerin. Гадалка. 3. Die rothe Hanne. Рыжая Ханна.

Zwölf Gedichte von Justinus Kerner. Eine Liederreihe für eine Singstimme mit Pianoforte. Двенадцать стихотворений Юстинуса Кернера. Цикл песен для голоса с фортепиано. Op. 35, 1840. Посв.: Фридриху Веберу (Лондон) *.

1. Lust der Sturmnacht. Радость бурной ночи. 2. Stirb. Lieb' und Freud'. Прощай, радость и любовь. 3. Wanderlied. Песня странника. 4. Erstes Grün. Первая зелень. 5. Sehnsucht nach der Waldgegend. Тоска о лесах. 6. Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes. Бокал умершего друга. 7. Wanderung. Странствие. 8. Stille Liebe. Тихая любовь. 9. Frage. Вопрос. 10. Stille Tränen. Тихие слезы. 11. Wer machte dich so krank? Кто сжег очей твоих лазурь? 12. Alte Laute. Старая песня.

Sechs Gedichte aus dem Liederbuch eines Malers, von Reinick, für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianoforte. Шесть стихотворений из «Книги песен художника» Рейника, для сопрано или тенора с фортепиано. Op. 36, 1840. Посв.: Ливии Фреге **.

* Ф. Вебер — врач и певец-любитель, товарищ Шумана по Гейдельбергскому университету.

** Ливия Фреге, урожденная Герхард (1818—1891) — певица, дебютировавшая в возрасте 14 лет вместе с юной Кларой Вик. Во второй половине тридцатых годов ее дом был одним из центров музыкальной культуры Лейпцига.

1. Sonntags am Rhein. Воскресный день на Рейне.
2. Ständchen. Серенада.
3. Nichts Schöneres. Нет прекрасней.
4. An den Sonnenschein. К солнечному лучу*.
5. Dichters Genesung. Возрождение поэта.
6. Liebesbotschaft. Послание влюбленного.

Zwölf Gedichte aus Fr. Rückerts Liebesfrühling für Piano-forte mit Gesang von Clara und Robert Schumann. Двенадцать стихотворений из «Весны любви» Ф. Рюккерта для фортепиано с пением; соч. Клары и Роберта Шуман. Op. 37, 1840.

1. Der Himmel hat eine Träne geweint. Туман уронил слезинку одну.
2. Er ist gekommen in Sturm und Regen (Clara Schumann). В грозу и бурю встречались с милым.
3. O, ihr Herren. O, господа!
4. Liebst du um Schönheit (Clara Schumann). Ты любишь ради красоты.
5. Ich hab' in mich gesogen. Весною так пленен я.
6. Liebste, was kann denn uns scheiden? Что нас разлучит, родная?
7. Schön ist das Fest des Lenzes. Прекрасен праздник весны (для сопрано и тенора).
8. Flügel, Flügel um zu fliegen über Berg und Tal. Крылья, крылья!
9. Rosen, Meer und Sonne. Розы, море и солнце.
10. O Sonn', o Meer, o Rosen. О солнце, о море, о розы.
11. Warum willst du Andre fragen? (Clara Schumann). Зачем других ты вопрошаешь?
12. So wahr die Sonne scheint. Встреча весны (для сопрано и тенора или баритона).

Liederkreis. Zwölf Gesänge von J. v. Eichendorff für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-forte. Круг песен. Двенадцать песен Й. фон Эйхендорфа для голоса с фортепиано. Op. 39, 1840.

1. In der Fremde. На чужбине.
2. Intermezzo.
3. Waldesgespräch. Встреча в лесу.
4. Die Stille. Тишина.
5. Mondnacht. Лунная ночь.
6. Schöne Fremde. Прекрасная незнакомка.
7. Auf einer Burg. В замке.
8. In der Fremde. На чужбине.
9. Wehmut. Тоска.
10. Zwielficht. Сумерки.
11. Im Walde. В лесу.
12. Frühlingsnacht. Весенняя ночь**.

Fünf Lieder. Vier Gedichte aus dem Dänischen von H. C. Andersen und eines aus dem Neugriechischen, übersetzt von A. v. Chamisso, für eine Singstimme mit Piano-forte. Пять песен. Четыре стихотворения Х. К. Андерсена с

* Переложено для фортепиано Ф. Листом.

** Переложено для фортепиано Ф. Листом.

датского и одно с новогреческого языков в переводах А. фон Шамиссо, для голоса с фортепиано. Op. 40, 1842. Посв.: Х. К. Андерсену.

1. Märzveilchen. Мартовская фиалка. 2. Muttertraum. Сон матери. 3. Der Soldat. Солдат. 4. Der Spielmann. Музыкант. 5. Verratene Liebe. Раскрытая тайна любви.

Frauenliebe und -Leben. Liederzyklus von Adalbert v. Chamisso, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Любовь и жизнь женщины. Цикл песен Адальберта фон Шамиссо, для голоса с фортепиано. Op. 42, 1840. Посв.: Освальду Лоренцу*.

1. Seit ich ihn gesehen. Взор его при встрече. 2. Er, der Herrlichste von Allen. Он прекрасней всех на свете. 3. Ich kann's nicht fassen, nicht glauben. Не знаю, верить ли счастью. 4. Du Ring an meinem Finger. Колечко золотое. 5. Helft mir, ihr Schwestern. Милые сестры, сбудется скоро. 6. Süßer Freund, du blickest. Милый друг, смущен ты. 7. An meinem Herzen, an meiner Brust. Нежно прильни ты к сердцу. 8. Nun hast du mir den ersten Schmerz getan. Ты в первый раз наносишь мне удар.

Romanzen und Balladen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Романсы и баллады для голоса с фортепиано (тетрадь I). Op. 45, 1840. Посв.: Фердинанду Гиллеру.

1. Der Schatzgräber. Кладоискатель (Й. Эйхендорф). 2. Frühlingsfart. Весеннее путешествие (Й. Эйхендорф). 3. Abends am Strand. На взморье вечером (Г. Гейне).

Dichterliebe. Liederzyklus aus dem «Buch der Lieder» von H. Heine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. «Любовь поэта». Песенный цикл из «Книги песен» Г. Гейне для голоса с фортепиано. Op. 48, 1840. Посв.: Вильгельмине Шрёдер-Девриент.

1. Im wunderschönen Monat Mai. В сиянье теплых майских дней. 2. Aus meinen Tränen sprissen. Цветов венок душистый. 3. Die Rose, die Lilie. И розы, и лилии. 4. Wenn ich in deine Augen seh'. Встречаю взор твоих очей. 5. Ich will meine Seele tauchen. В цветах бело-снежных лилий. 6. Im Rhein, im heiligen Strome. Над Рейна светлым простором. 7. Ich grolle nicht. Я не сержусь. 8. Und wüssten's die Blumen. О, если б цветы

* О. Лоренц (1806—1889) — лейпцигский органист, позднее учитель пения. Дважды замещал Шумана в качестве редактора «Neue Zeitschrift für Musik».

угадали. 9. Das ist ein Flöten und Geigen. Напевом скрипка чарует. 10. Hör' ich das Liedchen klingen. Слышу ли песни звуки. 11. Ein Jüngling liebt ein Mädchen. Ее он страстно любит. 12. Am leuchtenden Sommermorgen. Я утром в саду встречаю. 13. Ich hab' im Traum geweinet. Во сне я горько плакал. 14. Allnächtlich im Traume. Мне снится ночами образ твой. 15. Aus alten Märchen winkt es. Забытые старые сказки. 16. Die alten bösen Lieder. Вы злые, злые песни.

Romanzen und Balladen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Романсы и баллады для голоса с фортепиано (тетрадь II). Op. 49, 1840.

1. Die beiden Grenadiere. Два гренадера (Г. Гейне).
2. Die feindlichen Brüder. Братья-враги (Г. Гейне).
3. Die Nonne. Монахиня (К. Фрёлых).

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Песни и романсы для голоса с фортепиано (тетрадь II). Op. 51, 1842.

1. Sehnsucht. Тоска (Э. Гейбель).
2. Volksliedchen. Народная песенка (Ф. Рюккерт).
3. Ich wand're nicht. Я не отправлюсь в путь (К. Христерн).
4. Auf dem Rhein. На Рейне (К. Иммерман).
5. Liebeslied. Песня любви (И. В. Гете).

Romanzen und Balladen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Романсы и баллады для голоса с сопровождением фортепиано (тетрадь III). Op. 53, 1840.

1. Blondel's Lied. Песня Блонделя (И. Г. Зейдль).
2. Loreley. Лорелея (Вильгельмина Лоренц).
3. Der arme Peter. Бедный Петер (Г. Гейне): I. Der Hans und die Grete tanzen herum. Вот кружатся в танце Грета и Ганс. II. In meiner Brust sitzt ein Weh. В груди моей тоска и мрак. III. Der arme Peter wankt vorbei. И Петер шел, тоской томим.

Belsatzar. Ballade von H. Heine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. «Валтасар». Баллада Г. Гейне для голоса с фортепиано. Op. 57, 1840.

Romanzen und Balladen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Романсы и баллады для голоса с фортепиано (тетрадь IV). Op. 64, 1841 и 1847.

1. Die Soldatenbraut. Невеста солдата (Э. Мерике).
2. Das verlassene Mägdlein. Покинутая девушка (Э. Мерике).
3. Tragödie. Трагедия (Г. Гейне): I. Entflieh' mit mir und sei mein Weib. Беги со мной! Будь мне женой! II. Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht. В ве-

сеннюю ночь выпал иней. III. Auf ihrem Grab da steht eine Linde. Липа их могилу тенью покрывает.

Spanisches Liederspiel op. 74, №№ 4, 6, 7, Anhang («Der Contrabandist»), см. в разделе «Для нескольких голосов с фортепиано».

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Песни и романсы для голоса с фортепиано (тетрадь III). Op. 77, №№ 1, 4 — 1840, №№ 2, 3, 5 — 1850.

1. Der frohe Wandersmann. Веселый путешественник (Й. Эйхендорф). 2. Mein Garten. Мой сад (А. Гофман фон Фаллерслебен). 3. Geisternähe. Близость духа (Ф. Хальм). 4. Stiller Vorwurf. Тихий упрек (неизвестный поэт). 5. Aufträge. Поручения (Х. Л. Эгру).

Liederalbum für die Jugend. Альбом песен для юношества. Op. 79, 1849.

1. Der Abendstern. Вечерняя звезда. 2. Schmetterling. Мотылек. 3. Frühlingsbotschaft. Весенняя весть. 4. Frühlingsgruß. Весенний привет. 5. Vom Schlaraffenland. Небывалая страна. 6. Sonntag. Воскресенье (№№ 1—6 на стихи А. Гофмана фон Фаллерслебена). 7, 8. Zigeunerliedchen, aus dem Spanischen. Цыганские песенки в переводе с испанского (Э. Гейбель): I. Unter die Soldaten. Не повешен был цыган. II. Jeden Morgen in der Frühe. Каждым утром рано, рано. 9. Des Knaben Berglied. Песня горного пастушка (Л. Уланд). 10. Mailied. Майская песня (слова неизвестного автора). 11. Käuzlein. Совенок («Чудесный рог мальчика»). 12. Hinaus in's Freie! На простор! (А. Гофман фон Фаллерслебен). 13. Der Sandmann. Песочный человек (Г. Клетке). 14. Marienwürmchen. Пестрый мотылек («Чудесный рог мальчика»). 15. Die Waise. Сирота (А. Гофман фон Фаллерслебен). 16. Das Glück. Счастье (Ф. Геббель). 17. Weihnachtlied. Рождественская песня (Х. К. Андерсен). 18. Die wandelnde Glocke. Странствующий колокол (И. В. Гете). 19. Frühlingslied. Весенняя песня (А. Гофман фон Фаллерслебен). 20. Frühlingsankunft. Приход весны (А. Гофман фон Фаллерслебен). 21. Die Schwalben. Ласточки (слова неизвестного поэта). 22. Kinderwacht. О тех, кто хранит покой ребенка (слова неизвестного поэта). 23. Des Senners Abschied. Прощание пастуха (Ф. Шиллер). 24. Er ist's («Frühling lässt sein blaues Band»). Она пришла («В легкой дымке небосвод») (Э. Мерике). 25. Spinnlied. Песня пряжи (старинная песня). 26. Des Buben Schützenlied. Песня юного стрелка (Ф. Шиллер).

27. Schneeglöckchen. Подснежник (Ф. Рюккерт).
28. Lied Lyncæus des Thürmers. Песня Ливцея, башенного сторожа (из «Фауста» И. В. Гете). 29. Mignon. Миньона (И. В. Гете) *.

Drei Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Три романса для голоса с фортепиано. Op. 83, 1850.

1. Resignation. Примирение с судьбой (Юлиус Будлеус). 2. Die Blume der Ergebung. Цветок смирения (Ф. Рюккерт). 3. Der Einsiedler. Отшельник (Й. Эйхендорф).

Der Handschuh. Ballade von Fr. Schiller für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. «Перчатка». Баллада Ф. Шиллера, для голоса с фортепиано. Op. 87, 1850.

Sechs Gesänge von Wilfried von der Neun für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Шесть романсов Вильфрида фон дер Нейна, для голоса с фортепиано. Op. 89, 1850. Посв.: Женни Линд.

1. Es stürmet am Abendhimmel. Бушует вечернее небо. 2. Heimliches Verschwinden. Таинственное исчезновение. 3. Herbstlied. Осенняя песня. 4. Abschied vom Walde. Прощанье с лесом. 5. In's Freie. На простор. 6. Röselein, Röselein. Розочка, розочка.

Sechs Gedichte von Nikolaus Lenau und Requiem (altkatholisches Gedicht) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Шесть стихотворений Николая Ленау и Реквием (старокатолическое стихотворение) для голоса с фортепиано. Op. 90, 1850.

1. Lied eines Schmiedes. Песня кузнеца. 2. Meine Rose. Моя роза. 3. Kommen und Scheiden. Встреча и прощание. 4. Die Sennin. Пастушка. 5. Einsamkeit. Одиночество. 6. Der schwere Abend. Тяжкий вечер. Requiem. Реквием.

Drei Gesänge aus Lord Byron's Hebräischen Gesängen für eine Singstimme mit Begleitung der Harfe oder des Pianoforte. Три романса из «Еврейских песен» лорда Байрона, для голоса с арфой или с фортепиано. Op. 95, 1849. Посв.: Констанце Якоби **.

1. Die Tochter Jerphta's. Дочь Иевфая. 2. An den Mond. Луне. 3. Dem Helden. Герою.

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Песни и романсы для голоса с фортепиано (тетрадь IV). Op. 96, 1850.

* №№ 17, 18, 20, 23, 24 переложены для фортепиано Ф. Листом.

** К. Якоби (ум. в 1896 году) — дрезденская певица.

1. Nachtlied. Ночная песнь (И. В. Гете). 2. Schneeglöckchen. Подснежник (неизвестный поэт). 3. Ihre Stimme. Ее голос (А. Г. фон Платен). 4. Gesungen. Звуки природы (Вильфрид фон дер Нейн). 5. Himmel und Erde. Небо и земля (Вильфрид фон дер Нейн).
Lieder und Gesänge aus Goethes Wilhelm Meister für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Песни и романсы на стихи из «Вильгельма Мейстера» Гете, для голоса с фортепиано. Оп. 98а, 1849.

1. Kennst du das Land? Знаешь ты край? 2. Ballade des Harfners. Баллада арфиста. 3. Nur wer die Sehnsucht kennt. Тот лишь, кто сам страдал. 4. Wer nie sein Brot mit Tränen aß. Кто тайно ночью не страдал. 5. Heiß mich nicht reden. Нет, я молчанья не нарушу. 6. Wer sich der Einsamkeit ergiebt. Кто одиноким хочет быть. 7. Singet nicht in Trauertönen. Нет, своим печальным пеньем. 8. An die Thüren will ich schleichen. У дверей, как скромный нищий. 9. So laßt mich scheinen, bis ich werde. О, дайте мне в одежде белой*.
Minnesspiel оп. 101 №№ 1, 2, 4, 6; см. в разделе «Для нескольких голосов с фортепиано».

Sieben Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Zur Erinnerung an die Dichterin (Elisabeth Kulmann). Семь песен с фортепиано. На память о поэтессе (Елизавете Кульман) **. Оп. 104, 1851.

1. Mond, meiner Seele Liebling. Месяц, моей души любимец. 2. Viel Glück zur Reise, Schwalben. Счастливого пути, ласточки! 3. Du nennst mich armes Mädchen. Ты называешь меня бедной девушкой. 4. Der Zeisig. Чижик. 5. Reich mir die Hand, o Wolke. Протяни мне руку, о туча. 6. Die letzter Blumen starben. Последние цветы умирают. 7. Gekämpft hat meine Barke. Побеждена моя ладья.
Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Шесть романсов для голоса с фортепиано. Оп. 107, 1851—1852. Посв.: Софии Шлосс ***.

* №№ 3, 8 переложены для фортепиано Ф. Листом.

** Кульман Елизавета Борисовна (1808—1825) — петербургская поэтесса, необычайно рано созревшая и уже в детские годы писавшая на нескольких языках. Переводила на русский язык Анакреона и на немецкий — драмы Озера. Собрание ее немецких стихов, впервые выпущенное в Германии в 1935 году, переиздавалось пять раз. Шумановские семь песен оп. 104 написаны на стихи Е. Кульман.

*** С. Шлосс (1812—1888) — певица, солистка лейпцигского Гевандхауза, одна из первых исполнительниц песен Шумана.

1. Herzeleid. Сердечная мука (Т. Ульрих). 2. Die Fensterscheibe. Оконные стекла (Т. Ульрих). 3. Der Gärtner. Садовник (Э. Мерике). 4. Die Spinnerin. Пряжа (П. Гейзе). 5. Im Wald. В лесу (В. Мюллер). 6. Abendlied. Вечерняя песня (Г. Кинкель).

Vier Husarenlieder (Nikolaus Lenau) für eine Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Четыре гусарские песни (Николая Ленау) для баритона с фортепиано. Op. 117, 1851. Посв.: певцу Г. Беру.

1. Der Husar, trara! Шуми, гусар! 2. Der leidige Frieden hat lange gewährt. Плохой мир длился долго. 3. Den grünen Zeigern, den roten Wangen. Зеленые стрелки, румяные щеки. 4. Da liegt der Feinde gestreckte Schaar. Повержен вражеский отряд.

Drei Gedichte aus den Waldliedern von S. Pfarrius für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Три стихотворения из «Лесных песен» С. Пфарриуса для голоса с фортепиано. Op. 119, 1851. Посв.: Матильде Гартман*.

1. Die Hütte. Хижина. 2. Warnung. Предостережение. 3. Der Bräutigam und die Birke. Жених и береза.

Fünf heitere Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Пять веселых песен для голоса с сопровождением фортепиано. Op. 125, 1851.

1. Die Meerfee. Морская фея (Ю. Буддеус). 2. Husarenabzug. Отъезд гусаров (К. Кандидус). 3. Jung Volkers Lied. Песня молодого парня (Э. Мерике). 4. Frühlingslied. Весенняя песня (Ф. Браун). 5. Frühlingslust. Весенняя радость (из «Jungbrunnen»).

Fünf Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Пять песен и романсов для голоса с фортепиано. Op. 127, 1850—1851.

1. Sängers Trost. Утешение певца (Ю. Кернер). 2. Dein Angesicht. Твое лицо (Г. Гейне). 3. Es leuchtet meine Liebe. Моя любовь сияет (Г. Гейне). 4. Mein altes Roß. Мой старый конь (М. Г. фон Штрахвиц). 5. Schlußlied des Narren aus dem «Was ihr wollt». Заключительная песня шута из пьесы «Как вам это понравится» (В. Шекспир).

Gedichte der Königin Maria Stuart. Aus einer Sammlung altenglischer Gedichte (Übersetzung von Gisbert Freiherrn v. Finke). Für eine Singstimme mit Pianoforte.

* М. Гартман — дюссельдорфская певица.

Стихотворения королевы Марии Стюарт. Из сборника старой английской поэзии (перевод Гисберта Фрейгерна фон Финке). Для голоса с фортепиано. Op. 135, 1852.

1. Abschied von Frankreich. Прощание с Францией.
2. Nach der Geburt ihres Sohnes. После рождения сына.
3. An die Königin Elisabeth. К королеве Елизавете.
4. Abschied von der Welt. Прощание с миром.
5. Gebet. Молитва.

Spanische Liebeslieder. Op. 138 №№ 2, 3, 5, 7, 8; см. в разделе «Для нескольких голосов с фортепиано».

Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-forte. Четыре романса для голоса с фортепиано. Op. 142, 1852. Посв.: Ливии Фреге.

1. Trost im Gesang. Утешение в песне (Ю. Кернер).
2. Lehn' deine Wang' an meine Wang'. Прильни щекой к моей щеке (Г. Гейне).
3. Mädchen-Schwermut. Печаль девушки (Лили Бернхард).
4. Mein Wagen rollet langsam. В повозке тихо еду (Г. Гейне).

Soldatenlied. Солдатская песня (А. Гофман фон Фаллерсleben).

Ранние песни, опубликованные в дополнительном томе Полного собрания сочинений Р. Шумана (Rob. Schumann's Werke. Herausgegeben von Clara Schumann), серия XIV, 1893.

- [1] An Anna. К Анне (Ю. Кернер), 31 июля 1828 года.
- [2] Im Herbste. Осенью (Ю. Кернер), 1828.
- [3] Hirtenknabe. Пастушок (К. Экерт), август 1828 года.

Sechs frühe Lieder. Шесть ранних песен. Изданы в 1933 году по автографам Карлом Гейрингером. Вена — Лейпциг, Universal-Edition.

1. Sehnsucht. Томление (К. Экерт), июнь 1827 года.
2. Die Weinende. Плачущая (Д. Байрон), июль 1827 года.
3. Erinnerung. Воспоминание (И. Г. Якоби).
4. Kurzes Erwachen. Мгновенное пробуждение (Ю. Кернер), июнь 1828 года.
5. Gesanges Erwachen. Пробуждение в песне (Ю. Кернер), июль 1828 года.
6. An Anna. К Анне (Ю. Кернер), июль 1828 года.

Der Fischer. Рыбак (И. В. Гете), лето 1828 года. Напечатана по автографу в 1933 году в «Zeitschrift für Musik», тетрадь I (январь), а также в виде отдельного оттиска для членов Шумановского общества в Цвиккау. Комментарий М. Крейзига.

2. Для двух голосов с фортепиано

Vier Duette für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Четыре дуэта для сопрано и тенора с фортепиано. Op. 34, 1840.

1. Liebesgarten. Сад любви (Р. Рейник). 2. Liebhabers Ständchen. Серенада влюбленного (Р. Бернс). 3. Unterm Fenster. Под окном (Р. Бернс). 4. Familiengemälde. Семейный портрет (А. Грюн).

Drei zweistimmige Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Три двухголосные песни с фортепиано. Op. 43, 1840.

1. Wenn ich ein Vöglein wär! Если б я была птичкой (народная песня). 2. Herbstlied. Осенняя песня (С. А. Мальман). 3. Schön Blümelein. Прекрасный цветочек (Р. Рейник).

Vier Duette für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Четыре дуэта для сопрано и тенора с фортепиано. Op. 78, 1849.

1. Tanzlied. Танцевальная песня (Ф. Рюккерт). 2. Er und Sie. Он и она (Ю. Кернер). 3. Ich denke Dein. Все ты в мечтах (И. В. Гете, «Близость любимого»). 4. Wiegenlied am Lager eines kranken Kindes. Колыбельная у постели больного ребенка (Ф. Геббель).

Mädchenlieder von Elisabeth Kulmann für zwei Sopranstimmen (oder Sopran und Alt) mit Begleitung des Pianoforte. Песни девушки для двух сопрано (или сопрано и альты) с фортепиано. Стихи Е. Кульман. Op. 103, 1851.

1. Mailied. Майская песня. 2. Frühlingslied. Весенняя песня. 3. An die Nachtigall. К соловью. 4. An den Abendstern. К вечерней звезде.

«Sommerruh» für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. «Летний покой» для двух голосов с фортепиано (Х. Шад). Из произведений ранних лет. Опубликовано в дополнительном томе Полного собрания сочинений Р. Шумана (Rob. Schumann's Werke, Herausgegeben von Clara Schumann), серия XIV, 1893.

3. Для нескольких голосов с фортепиано

Drei Gedichte von Emanuel Geibel für mehrstimmigen Gesang mit Begleitung des Pianoforte. Три стихотворения Э. Гейбеля для нескольких голосов с фортепиано. Op. 29, 1840.

1. Ländliches Lied. Деревенская песня. 2. Lied. Песня. 3. Zigeunerleben. Цыганская жизнь (для маленького хора, с треугольником и тамбурином ad lib.).

Romanzen für Frauenstimmen mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte. Романсы для женских голосов [квартета] с фортепиано ad lib. (тетрадь I). Op. 69, 1849.

1. Tamburinschlägerin. Исполнительница на тамбурине (с испанского — Й. Эйхендорф). 2. Waldmädchen. Лесная девушка (Й. Эйхендорф). 3. Klosterfräulein. Молодая монахиня (Ю. Кернер). 4. Die Soldatenbraut. Невеста солдата (Э. Мерики). 5. Meerfee. Морская фея (Й. Эйхендорф). 6. Die Kapelle. Капелла (Л. Уланд). Двойной канон.

Spanisches Liederspiel. Ein Zyklus aus dem Spanischen für eine oder mehrere Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Испанский лидершпиль*. Цикл в переводе с испанского (народные испанские песни в немецком переводе Э. Гейбеля) для одного или нескольких голосов с фортепиано. Op. 74, 1849.

1. Erste Begegnung. Первая встреча (сопрано и альт). 2. Intermezzo. Интермеццо (тенор и бас). 3. Liebesgram. Любовная скорбь (сопрано и альт). 4. In der Nacht. Ночью (сопрано). 5. Es ist verrathen. Не скрыть любви (сопрано, альт, тенор и бас). 6. Melancholie. Меланхолия (сопрано). 7. Geständniss. Признание (тенор). 8. Botschaft. Весть (сопрано и альт). 9. Ich bin geliebt. Я любим (сопрано, альт, тенор, бас). Anhang. Der Contrabandist. Дополнение. Контрабандист (баритон).

Romanzen für Frauenstimmen mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte. Романсы для женских голосов с фортепиано ad lib. (тетрадь II). Op. 91, 1849.

7. Rosmarin. Розмарин (старонемецкая). 8. Jäger wohlgenut. Веселый охотник (из «Чудесного рога мальчика»). 9. Der Wassermann. Водяной (Ю. Кернер). 10. Das verlassene Mägdlein. Покинутая девушка (Э. Мерики). 11. Der Bleicherin Nachtlied. Ночная песня белильщицы льна (Р. Рейник). 12. In Meeres Mitten. Среди моря (Ф. Рюккерт).

Minnespiel aus F. Rückerts «Liebesfrühling». Für eine und mehrere Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Любовные песни из «Весны любви» Ф. Рюккерта. Для одного и нескольких голосов с фортепиано. Op. 101, 1849.

1. Meine Töne still und heiter. Пусть любимая услышит (тенор). 2. Liebster, deine Worte stehlen.

* Лидершпиль — жанр, возникший в немецкой музыке в начале девятнадцатого века, объединяет черты песенного цикла (обычно в народном духе) и сюжетной кантаты.

Любимый, твои слова терзают сердце (сопрано). 3. Ich bin dein Baum, o Gärtner. Я твоё дерево, о садовник (альт и бас). 4. Mein schöner Stern, ich bitte dich. Моя прекрасная звезда, я молю тебя (тенор). 5. Schön ist das Fest des Lenzes. Прекрасен праздник весны (сопрано, альт, тенор и бас). 6. O Freund, mein Schirm, mein Schutz. О друг, моя защита, моё убежище (альт или сопрано). 7. Die tausend Grüße, die wir dir senden. Тысячи приветствий, что мы тебе шлем (сопрано и тенор). 8. So wahr die Sonne scheint. Так, как сияет солнце (сопрано, альт, тенор и бас).

Drei Lieder für Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Три песни для женских голосов [трио] с фортепиано. Op. 114, 1853.

1. Nänie. Скорбная песнь (Л. Бехштейн). 2. Triolett (X. Л. Эгру). 3. Spruch. Изречение (Ф. Рюккерт — из Саади).

Spanische Liebeslieder. Ein Zyklus von Gesängen aus dem Spanischen für eine und mehrere Stimmen mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen. Испанские любовные песни. Цикл песен в переводе с испанского (немецкий текст Э. Гейбеля) для одного и нескольких голосов с фортепиано в четыре руки. Op. 138, 1849.

Первая часть. 1. Vorspiel. Вступление. 2. Tief im Herzen trag' ich Pein. Глубоко в сердце несу я муку (сопрано). 3. O wie lieblich ist das Mädchen. О, как девушка мила (тенор). 4. Bedeckt mich mit Blumen. Укрой меня цветами (альт и сопрано). 5. Flutenreicher Ebro. Многоструйный Эбро (баритон).

Вторая часть. 6. Intermezzo. Nationaltanz. Интермеццо. Национальный танец. 7. Weh, wie zornig ist das Mädchen. Ой, как сердится девица (тенор). 8. Hoch, hoch sind die Berge. Высоки, высоки горы (альт). 9. Blaue Augen hat das Mädchen. У девушки голубые глаза (тенор и бас). 10. Dunkler Lichtglanz, blinder Blick. Смутный отблеск, невидящий взгляд (сопрано, альт, тенор).

Der Deutsche Rhein. Patriotisches Lied von Nicolaus Becker für eine Singstimme und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Немецкий Рейн. Патриотическая песня Николауса Беккера для голоса и хора с фортепиано. 1840.

Hirtengesang. Doppelkanon für je zwei Sopran — und Tenorstimme. Пастушеская песня. Двойной канон для двух сопрано и двух теноров. Стихи Аннетты фон Дросте-Гюльсхоф, 1846.

4. Мелодекламации

Schön Hedwig. Ballade von Fr. Hebbel für Deklamation und Begleitung des Pianoforte. «Прекрасная Гедвиг». Баллада Ф. Геббеля. Для декламации с фортепиано. Op. 106, 1849.

Zwei Balladen für Deklamation mit Begleitung des Pianoforte. Две баллады для декламации с фортепиано. Op. 122, 1851. Посв.: «Karl Debrois von Bruyck» *.

1. Ballade vom Heidenknaben. Баллада о мальчике в степи (Ф. Геббель). 2. Die Flüchtlinge. Беглецы (П. Б. Шелли).

VI. ХОРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. Для мужского хора a cappella

Sechs Lieder für vierstimmigen Männergesang. Шесть песен для четырехголосного мужского хора. Op. 33, 1840. Посв.: К. Штейну **.

1. Der träumende See. Озеро в сонных грезах (И. Мозен). 2. Die Minnesänger. Певец любви (Г. Гейне). 3. Die Lotosblume. Лотос (Г. Гейне). 4. Der Zecher als Doktrinär. Кутила-доктринер (И. Мозен). 5. Rastlose Liebe. Беспокойная любовь (И. В. Гете). 6. Frühlingsglockchen. Весенние колокольчики (Р. Рейник).

Drei Gesänge für Männerchor. Три песни для мужского хора. Op. 62, 1847.

1. Der Eidgenossen Nachtwache. Швейцарский ночной дозор (И. Эйхендорф). 2. Freiheitslied. Песня свободы (Ф. Рюккерт). 3. Schlachtgesang. Песня битвы (Ф. Клопшток).

Ritornelle von Friedrich Rückert in kanonischen Weisen für mehrstimmigen Männergesang. Ритурнели Фридриха Рюккерта в канонической форме для многоголосного мужского хора. Op. 65, 1847. Посв.: «Поэту в знак уважения».

1. Die Rose stand im Tau. Была росой покрыта роза (ансамбль). 2. Lasst Lautenspiel und Becherklang

* К. Бруйк (1828—1902) — музыкальный теоретик, почитатель творчества Шумана, автор книги «Entwicklung der Klaviermusik von J. S. Bach bis Schumann» (1880).

** К. Штейн — псевдоним Густава Кеферштейна (1799—1861), активного сотрудника шумановского музыкального журнала в первые годы его существования.

nicht rasten. Пусть без устали играет лютя и звенят бокалы (хор). 3. Blüth oder Schnee. Цветение или снег (солисты и хор). 4. Gebt mir zu trinken! Дайте мне выпить! (хор). 5. Zürne nicht des Herbstes Wind. Не сердись, осенний ветер (ансамбль). 6. In Sommertagen rüste den Schlitten. Снаряжай сани летом (хор). 7. In Meeres Mitten. Среди моря.

Jagdlieder. Fünf Gesänge aus H. Laube's «Jagdrevier». Für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von vier Hörnern (ad lib.). Охотничьи песни. Пять песен из «Jagdrevier» Г. Лауба, для четырехголосного мужского хора с сопровождением четырех валторн (ad lib.). Op. 137, 1849.

1. Zur hohen Jagd. К знатной охоте. 2. Habet Acht! Будь бдительным! 3. Jagdmorgen. Утро охоты. 4. Frühe. Раннее утро. 5. Bei der Flasche. При распитии бутылки.

Drei Freiheitsgesänge für Männerchor mit Begleitung von Harmoniemusik (ad lib.). Три песни свободы для мужского хора с духовым оркестром (ad lib.). 1848. Австрограф из частного собрания Шарля Малерба попал в библиотеку Парижской консерватории; опубликован в «Revue musicale», 1913, апрель.

1. Zu den Waffen. К оружию (Т. Ульрих). 2. Schwarz-rot-gold. Черно-красно-золотое (Ф. Фрейлиграт). 3. Freiheitssang. Песня свободы (И. Фюрст).

2. Для смешанного хора a cappella

Fünf Lieder von Robert Burns, für gemischten Chor. Пять песен Роберта Бернса, для смешанного хора. Op. 55, 1846. Посв.: Лейпцигскому «Liederkranz».

1. Das Hochlandsmädchen. Девушка с гор. 2. Zahnweh. Зубная боль. 3. Mich zieht es nach dem Dörfchen hin. Меня влечет в деревушку. 4. Die gute alte Zeit. Доброе старое время. 5. Hochlandbursch. Горский парень.

Vier Gesänge für gemischten Chor. Четыре песни для смешанного хора. Op. 59, 1846. Посв.: Раймунду Гертелю*.

1. Nord oder Süd. Север или юг (К. Палле). 2. Am Bodensee. На Боденском озере (А. Платен). 3. Jägerlied. Охотничья песня (Э. Мерике). 4. Gute Nacht. Доброй ночи (Ф. Рюккерт).

* Р. Гертель (1803—1875) — совладелец известной нотопечательской фирмы «Брейткопф и Гертель».

Romanzen und Balladen für gemischten Chor. Романсы и баллады для смешанного хора (тетрадь I). Op. 67, 1849.

1. Der König von Thule. Фульский король (И. В. Гете).
2. Schön-Rothtraut. Прекрасная Ротраут (Э. Мерике).
3. Heidenröslein. Дикая розочка (И. В. Гете).
4. Ungewitter. Непогода (А. Шамиссо).
5. John Anderson. Джон Андерсон (Р. Бернс).

Romanzen und Balladen für gemischten Chor. Романсы и баллады для смешанного хора (тетрадь II). Op. 75, 1849.

6. Schnitter Tod (altdeutsches Lied). Косец по имени Смерть (старонемецкая песня).
7. Im Walde. В лесу (И. Эйхендорф).
8. Der traurige Jäger. Печальный охотник (И. Эйхендорф).
9. Der Rekrut. Рекрут (Р. Бернс).
10. Vom verwundeten Knaben (altdeutsch). О раненом мальчике (старонемецкая песня).

Vier doppelchörige Gesänge für größere Gesangvereine. Четыре песни для двойного хора, рассчитанные на исполнение в больших певческих фереяхнах. Op. 141, 1849.

1. An die Sterne. К звездам (Ф. Рюккерт).
2. Unge-
wisses Licht. В полумраке (И. Цедлиц).
3. Zuversicht. Уверенность (И. Цедлиц).
4. Talismane. Талисман (И. В. Гете).

Romanzen und Balladen für gemischten Chor. Романсы и баллады для смешанного хора (тетрадь III). Op. 145, 1849.

11. Der Schmied. Кузнец (Л. Уланд).
12. Die Nonne. Монахиня (неизвестный поэт).
13. Der Sänger. Певец (Л. Уланд).
14. John Anderson. Джон Андерсон (Р. Бернс).
15. Romanze vom Gänsebuben. Романс мальчика, пасущего гусей (с испанского О. Мальсбург).

Romanzen und Balladen für gemischten Chor. Романсы и баллады для смешанного хора (тетрадь IV). Op. 146, 1849.

16. Brautgesang. Свадебная песня (Л. Уланд).
17. Bänkelsänger Willie. Уличный певец Вилли (Р. Бернс).
18. Der Traum. Сон (Л. Уланд).
19. Sommerlied. Летняя песня (Ф. Рюккерт).
20. Das Schifflein. Кораблик (Л. Уланд).

Hirtengesang. Doppelkanon für je zwei Sopran und Tenor. Песнь пастуха. Двойной канон для двух сопрано и двух теноров (Аннетта Дросте-Гюльсхоф). 1846.

VII. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ СОЛИСТОВ, ХОРА И ОРКЕСТРА

Das Paradies und Peri. Dichtung aus «Lalla Rookh» Th. Moore. Für Solostimmen, Chor und Orchester. «Рай и Пери». Поэма из «Лаллы Рук» Т. Мура. Для солистов, хора и оркестра. Op. 50, 1841—1843.

I часть — №№ 1—9 (Индия), II часть — №№ 10—17 (Египет), III часть — №№ 18—26 (Сирия).

Adventslied für Soprano solo und Chor mit Orchesterbegleitung. Рождественская песня для сопрано соло, хора с сопровождением оркестра (Ф. Рюккерт). Op. 71, 1848.

«Genoveva». Oper in vier Akten nach Tieck und Hebbel. «Геновева». Опера в четырех актах по Тику и Геббело. Op. 81, 1847—1848.

Beim Abschied zu singen. Für Chor mit Begleitung von je 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagott und 2 Hörnern — oder des Pianoforte. На прощанье. Для хора с сопровождением флейт, гобоев, кларнетов, фэгота, валторн (по два) — или фортепиано (на песню Э. Фейхтерслебена). Op. 84, 1847. Посв.: городу Цвиккау.

Motette. «Verzweifle nicht im Schmerzensthal» von Friedrich Rückert. Für doppelten Männerchor mit Begleitung der Orgel (ad lib.). Motet. «Не отчаивайся в долине скорби» (Ф. Рюккерт). Для двойного мужского хора с органом (ad lib.). Op. 93, 1849 (1-я ред., для хора a cappella), 1852 (2-я ред., с сопровождением).

1. Ziemlich langsam. Lebhaft. 2. Ziemlich langsam. 3. Lebhaft, muthig. 4. Langsam. 5. Freudig, feierlich.

Requiem für Mignon aus Goethes «Wilhelm Meister». Für Chor, Solostimmen und Orchester. Реквием по Миньоне из «Вильгельма Мейстера» Гете. Для солистов, хора и оркестра. Op. 986, 1849.

№№ 1—6.

Nachtlied für Chor und Orchester. «Ночная песня» для хора и оркестра (Ф. Геббель). Op. 108, 1849. «Посвящена поэту».

Der Rose Pilgerfahrt. Märchen nach einer Dichtung von Moritz Horn. Für Solostimmen, Chor und Orchester. «Странствие Розы». Сказка по поэме Морица Горна. Для солистов, хора и оркестра. Op. 112, 1851.

I часть — №№ 1—10, II часть — №№ 11—24.

Manfred. Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen von Lord Byron. «Манфред» Драматическая поэма в трех ча-

стях лорда Байрона (по немецкому переводу Ф. Сукова). Op. 115, 1848.

Ouvertüre. Увертюра.

I часть. 1. *Gesang der Geister*. Пение духов (сопрано, альт, тенор и бас). 2. *Erscheinung eines Zauberbildes*. Волшебное явление (мелодрама). 3. *Geisterbannfluch*. Заклинание духов (соло четырех басов). 4. *Alpenkuhreigen*. Альпийская пастушеская песня (мелодрама).

II часть. 5. *Zwischenaktmusik*. Антракт. 6. *Rufung der Alpenfee*. Призыв альпийской феи (мелодрама). 7. *Hymnus der Geister Ariman's*. Гимн духов Аримана (хор). 8. *Chor*. Хор. 9. *Chor*. Хор. 10. *Beschwörung der Astarte*. Заклинание Астарты (мелодрама). 11. *Manfred's Ansprache an Astarte*. Обращение Манфреда к Астарте (мелодрама).

III часть. 12 (Мелодрама). 13. *Abschied von der Sonne*. Прощание с солнцем (мелодрама). 14. (Мелодрама). 15. *Schluss-Scene*. *Klostergesang*. Заключительная сцена. Монастырское пение.

Der Königssohn. Ballade von Ludwig Uhland für Solostimmen, Chor und Orchester. «Королевский сын». Баллада Людвиг Уланда, для солистов, хора и оркестра. Op. 116, 1851.

Des Sängers Fluch. Ballade nach Ludwig Uhland bearbeitet von Richard Pohl, für Solostimmen, Chor und Orchester. «Проклятие певца». Баллада Людвиг Уланда в обработке Рихарда Поля, для солистов, хора и оркестра. Op. 139, 1852. Посв.: Иоганнесу Брамсу.

Vom Pagen und der Königstochter. Vier Balladen von Emanuel Geibel für Solostimmen, Chor und Orchester. «О паже и принцессе». Четыре баллады Эмануэля Гейбеля для солистов, хора и оркестра. Op. 140, 1852.

1. *Der alte König zog zu Wald*. Старый король отправился в лес. 2. *Zwei Reiter reiten vom Königsschloß*. Два всадника скачут из королевского замка. 3. *Den Runenstein in der Sommernacht umspielen die Wasserfrauen*. Летней ночью среди камней с руническими письменами играют русалки. 4. *Die Säle funkeln im Königsschloß*. Сверкают залы в королевском замке.

Das Glück von Edenhall. Ballade nach Ludwig Uhland, bearbeitet von L. Hasenclever, für Männerstimmen, Soli und Chor mit Begleitung des Orchesters. «Счастье Эденгаля». Баллада Людвиг Уланда в обработке Л. Газенклевера, для солистов, хора и оркестра. Op. 143, 1853.

Neujahrslied von Friedrich Rückert für Chor mit Begleitung des Orchesters. «Новогодняя песня» Фридриха Рюккерта для хора с оркестром. Op. 144, 1849 (инструментована в 1850 году).

Messe für vierstimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters. Месса для четырехголосного хора с оркестром. Op. 147, 1852.

[1] Kyrie, [2] Gloria, [3] Credo, [4] Offertorium, [5] Sanctus, [6] Agnus Dei.

Requiem für Chor und Orchester. Реквием для хора и оркестра. Op. 148, 1852.

1. Requiem aeternam. 2. Te decet hymnus. Kyrie eleison. 3. Dies irae. 4. Liber scriptus. 5. Qui Mariam absolvis. 6. Domine Jesu Christe. 7. Hostias. 8. Sanctus! 9. Benedictus.

Szenen aus Goethes «Faust». Für Solostimmen, Chor und Orchester. Сцены из «Фауста» Гете. Для солистов, хора и оркестра. 1844—1853 (без обозначения опуса).

I часть. № 1. Scene im Garten. Сцена в саду. № 2. Gretchen vor dem Bild der mater dolorosa. Гретхен (Маргарита) перед изваянием скорбящей божьей матери. № 3. Scene im Dom. Сцена в соборе.

II часть. № 4. Ariel. Sonnenaufgang. Ариель. Восход солнца. № 5. Mitternacht. Vier graue Weiber treten auf. Полночь. Появление четырех седых женщин. № 6. Faust's Tod. Смерть Фауста.

III часть. № 1. Chor. Heilige Anachoreten. Хор. Святые отшельники. № 2. Tenore solo. Pater Ecstasticus. Тенор соло. Отец Восторженный. № 3. Basso solo. Pater Profundus. Бас соло. Отец Углубленный. № 4. Chor. Engel. Хор. Ангелы. № 5. Doctor Marianus. Доктор Марианус (соло). № 6. Сцена. № 7. Chorus mysticus. Мистический хор.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРНЫХ РАБОТ

В основу настоящего указателя положено наиболее полное пятое издание шумановского «Собрания сочинений о музыке и музыкантах» («Gesammelte Schriften über Musik und Musiker». 5. Auflage. Herausgegeben und ergänzt von M. Kreisig. Leipzig, 1914). Этот источник дополнен более поздними публикациями, которые в соответствующих местах названы.

Работы, опубликованные при жизни Шумана, но не включенные им в G. Schr. (первое издание 1854 года), отмечены одной звездочкой. Работы или фрагменты, впервые напечатанные посмертно, отмечены двумя звездочками.

В ряде случаев статьи и заметки, относящиеся к разным годам, Шуман объединил в серии и поместил под рубрикой одного года (таковы, например, афоризмы и заметки под общим названием «Из памятной и поэтической книжки мастера Паро, Флорестана и Евсебия»); этот принцип, закрепившийся во всех изданиях G. Schr., сохранен и в настоящем указателе. Рядом с названием такого рода серий приводятся две даты — начала и конца работы над ней.

Русские переводы названий принадлежат профессору А. Г. Габричевскому и автору этой книги.

1825—1828

[Стихотворения] **

Стихотворение к свадебному торжеству брата Эдуарда и Терезы Земмель. 17 февраля 1825 г.

Благодарственное стихотворение [юмористическое]. De-

moiselle Розалии в Шнееберге. Цвиккау, 9 апреля 1827 г.

К свадьбе брата Карла и Розалии Иллинг. 22 апреля 1827 г.

«Тоска» [«Sehnsucht», из сборника «Всякая всячина, вышедшая из-под пера Роберта на реке Мульде», 28 февраля 1827 г.].

Свадебное стихотворение к бракосочетанию брата Юлия и Эмилии Лоренц. Апрель 1828 г.

«Тассо» [исполнено автором на гимназическом выпускном вечере весной 1828 г.].

[Статьи, речи, заметки юношеских лет]**

О глубоком внутреннем родстве поэзии и музыки [речь].

О случайности и ничтожном значении посмертной славы.

Жизнь поэта [речь, 12 сентября 1827 г.].

О влиянии одиночества на формирование ума и души.

«Полиритмы» [«Polyrythmen» заметки в подражание Жан Полю. По предположению М. Крейзига относятся к периоду 1826—1828]:

Die Nagelstikka. Умиравший лебедь. Принц Луи. Шпор. Франц Шуберт. Бетховен, Шуберт и Шпор. Диссонансы и страдания. Колокола при землетрясении [«Die Glocke unter dem Erdbeben»]. Время.

«Селена» [«Selene»]. Набросок романа, 1826—1831. Фрагменты, Boetticher].

«Мир звуков». Эстетические афоризмы. [1828. Фрагменты, Boetticher].

«Готтентотиана» («Hottentotiana»), одна из частей юношеского дневника, содержащая эстетические и философские заметки. 1828—1832 [Фрагменты, Boetticher].

1829—1833

Картинка Швейцарии [стихотворение, 1829, Eisman].

Сочинение II [«Ein Werk II» — Ф. Шопен. Вариации на тему из оперы Моцарта «Дон-Жуан» для фортепиано с оркестром op. 2, 1831].

Реминисценции из последних концертов Клары Вик в Лейпциге [1832].

Из памятной и поэтической записной книжки мастера Рапо, Флорестана и Евсебия [«Aus Meister Raros, Florestans und Eusebius Denk- und Dichtbüchlein», афоризмы и заметки, 1832—1838]. Слушание с партитурой После d-moll'ной симфонии. Богатство молодости. Рецензенты. Клара. Анна фон Бельвиль и Клара. Гений. Музыкальные цуритане. О контрапунктистах. Игра на рояле. Шопен. Увертюра к «Леоноре». Симфония IV (Ф. Нора). Критик и рецензент. Рецензенты. Бесстыдная скромность. Об изменениях в композиции. Конкурсное задание. Музыка тропических стран. Представление о мгновении в его длительности. Берлиоз. К вопросу о введении немецких музыкальных терминов, предлагаемых Готспальком Веделем. Городское коммунальное музыкальное общество; веселое происшествие, сообщен-

ное Флорестаном. [Другие заметки и афоризмы, относящиеся к данной серии, не имеют заглавий.]

Давидсбюндлеры («Die Davidsbündler»). Музыкальная жизнь Лейпцига [две статьи. 1833].

[Из музыкально-биографических и теоретических статей для «Дамского разговорного словаря» («Damenkonversationslexikon») 1833—1834]*:

Бах. Беллини. Благетка. Буальдьё. Керубини. Adagio. Agitato. Аккомпанемент. Ария. Ариозо. Разрешение [Auflösung]. Выразительность в музыке. Тональное отклонение [Ausweichung]. Движение в музыке. Каденция. Канон. Характер. Каприччио. Характеристика гамм и тональностей. Хорал. Хор. Клавир.

1834

Перспектив нового лейпцигского музыкального журнала. Издание Союза художников и друзей искусства [«Einen Verein von Künstlern und Kunstfreunden», 16 марта 1834 г.]*.

К читателям нового журнала, 1 мая 1834 г.*

Дальнейшие заметки об искусстве. Правила [Афоризмы, 1834]*.

Современники. Анна Каролина фон Бельвиль [характеристика пианистки]*.

Теодор Штейн [по поводу выступления пианиста-вундеркинда].

Из критических книжек давидсбюндлеров. 1. Этюды для фортепиано И. Гуммеля ор. 125; 2. Генрих Дорн. «Музыкальные цветы» [«Tonblumen»].

Концерт. Анри Вьетан и Луи Жакомб.

Церковные концерты. «Христос на Масличной горе», «Кюрие» и «Gloria» из «Missa solemnis» Бетховена. Исполнение 28 марта в лейпцигской университетской кирхе.

Композиции И. Кесслера.

Психометр [о нашумевшем в Лейпциге изобретении некоего магистра Порциуса — машине, определяющей черты характера].

Афоризмы. Господствующее [Das Beherrschende]. Дилетантизм.

Комическое в музыке.

Афоризмы (давидсбюндлеров). Композиторы-виртуозы. Зрительное восприятие музыки. О публичной игре наизусть. Заимствование. Россини. Россини посещает Бетховена. Итальянцы и немцы.

Песни и романсы * [1834—1837]. Английская матросская песня [«The sun sinks»]. Музыка мад. Малибран. И. Брандль. «Геро», монодрама с хорами и фортепиано ор. 57, Ф. Эльшлегель. Романсы.

К началу издания журнала в 1835 году.

Короткие пьесы для фортепиано [И. Мошелес, Д. Фильд, Ф. Гиллер, Э. Боммер] *.

«Музыкальный друг дома» [«Der musikalische Hausfreund»]. 11-й год издания. Январь. [Предисловие к одному из отделов музыкального календаря] *.

Прощальный концерт фрейлейн Ливии Герхард *.

[К.] Липиньский [три заметки о выступлениях известного польского скрипача и композитора] *.

Карнавальная речь Флорестана [произнесенная после одного из исполнений последней симфонии Бетховена].

Фердинанд Гиллер [24 этюда для фортепиано, op. 15].

Из книжек давидсбюндлеров. Сонаты для фортепиано [Дельфина Гиль-Гандлей, К. Лёве, В. Тауберт, Л. Шунке].

«Die Weiche der Töne», симфония Шпора [о первом исполнении в Лейпциге, февраль 1835 г.].

Третья симфония К. Г. Мюллера [исполнена в тринадцатом концерте лейпцигского Гевандхауза].

Критическое обозрение. В. Тауберт. Дуэт для фортепиано в четыре руки (a-moll) op. 11; И. Мошелес. Большой септет для фортепиано, скрипки, альты, кларнета, валторны, виолончели и контрабаса (D-dur) op. 88; Ф. Мендельсон. Шесть песен без слов для фортепиано (2-я тетрадь); В. Тауберт. «К возлюбленной». Восемь любовных песен [«Minnelieder»] для фортепиано op. 16.

«Ярость из-за потерянного гроша». Рондо Бетховена (посмертно изданное сочинение).

Характеристика тональностей.

Короткие и рапсодические пьесы для фортепиано [Э. Венцель, А. Томас, К. Геринг, М. Гауптман, К. Гарткнох, Клара Вик, И. Бенедикт, Ф. Гиллер, Р. Шуман, И. Кесслер, И. Поль, Ф. Шопен, Ф. Мендельсон, Ф. Шуберт, Л. Шунке].

Критический указатель [Kritischer Anzeiger]. С. Тальберг. Фантазия из оперы «Норма» для фортепиано op. 12; Ф. Калькбреннер. Фантазия «La straniera» для фортепиано op. 123 [подзаголовок «soirée у графини», ироническая рецензия в форме сценки] *.

Гектор Берлиоз. «Episode de la vie d'un Artiste. Grand Symphonie fantastique». Partition de Piano par F. Liszt [«Эпизод из жизни артиста, большая фантастическая симфония». Переложение для фортепиано Ф. Листа. Две статьи: I, подпись — Флорестан, II, подпись — Р. Шуман].

Новые сонаты для фортепиано [К. Лёве, Ф. Г. фон Поччи, Ф. Лахнер].

И. Мошелес [концерт 9 октября 1835 г.].

Восторженные письма [Schwärmbriefe]. 1. Евсебий — Киаре, 2. Евсебию *, 3. Киаре, 4. Киаре *.

Сонаты для фортепиано [Ф. Мендельсон, Ф. Шуберт].

Карл Лёве *.

Рукописи [Фр. П., Г. Флогель, К. М. Вебер, Г. Нейман, В. Шулер, 1835—1836] *.

Извещение о концерте Клары Вик *.

1836

Памятник Бетховену. Четыре высказывания на эту тему [Флорестана, Ионатана, Евсебия, Рао].

Увертюра к «Сказке о прекрасной Мелузине» Ф. Мендельсона-Бартольди [впервые услышанная в лейпцигском концерте, в декабре 1835 г.].

Критическое обозрение:

I. Увертюры [И. Калливода, И. Мошелес, Г. Маршнер, Г. Берлиоз].

II. Концерты для фортепиано с оркестром [К. Шорнштейн, Т. Дёллер, К. Лассек *, Ф. Гиллер *, К. Гарткнох, С. Тальберг, Г. Герц, Ф. Калькбреннер, Ф. Рис, В. Тауберт, Д. Фильд, И. Мошелес, Ф. Шопен].

III. Трио [И. Розенгайн, А. Форер, Ф. Иенс, И. Луи Вольф, А. Тома, И. Добржинский *, Ф. Гиллер, К. Клейн, К. Рейсигер, Г. Бертини, И. Пиксис *, И. Мошелес, Ф. Шопен, Ф. Шуберт].

IV. Дуэты [Ф. Шопен, А. Франком, И. Мошелес].

V. Каприччио и другие мелкие пьесы для фортепиано [Ю. Барони-Кавалькабо, Г. Куленкамп, Ф. Поллини, Г. Дорн, И. Калливода, Ф. Отто, С. Тальберг, Г. Герц, В. Тауберт, Ф. Мендельсон-Бартольди, Л. Шунке, Д. Фильд].

Из книжек давидсбюндлеров:

I. Шесть новых этюдов [И. Крамер].

II. Танцевальная литература [И. Кесслер, С. Тальберг, К. Вик, Л. фон Майер, Ф. Шуберт].

Этюды для фортепиано [И. Пиксис, И. Поль, М. Шимановская, И. Кесслер, Г. Бертини, К. Майер, Ф. Рис, Ф. Глунд, К. Вейзе, Л. Бергер, Р. Шуман — комментарии к «Шести концертным этюдам по Паганини» ор. 10].

Фортепианные этюды, расположенные в соответствии с их задачами.

Заметки [И. Крамер, И. Бенедикт, Г. Энкхаузен, К. Грейлих, О. Герке, Ж. Шпитт, К. Майер] *.

Свидетельство уважения к Рудольфу Вильмерсу [заметка о композиторе-вундеркинде] *.

Премированная симфония (Sinfonia passionata Ф. Лахнера).

Вариации для фортепиано:

Первый тур [И. Рохлиц, Ф. Демпе, К. Кребс, Леопольдина Благетка, Г. Герц, К. Руммель, С. Геллер, И. Дролинг].

Второй тур [И. Эндтер, Э. Прудент, К. Гаслингер, И. Бенедикт, Г. Элькамп, Ф. Хватал, Г. Штольце, Л. Фарренк, С. Тальберг].

Третий тур [Г. Осборн, И. Новаковский, Ф. Калькбреннер, К. Шунке, Т. Дёлер, К. Майер, Л. Шунке, Ф. Шопен].

Фантазии, каприсы и пр. для фортепиано:

Первая партия [К. Шпабель, А. Мери, И. Ладурнер, С. Тальберг].

Вторая партия [К. Руммель, И. Рукгабер, Э. Кёлер, К. Куленкамп].

Третья партия [И. Розенгайн, К. Черни, Г. Бертини, А. Ле Карпантье, К. Куленкамп, Дельфина Гиль-Гандлей, А. Бехер].

Песня и романс. Для голоса с сопровождением фортепиано [К. Лёве, Б. Клейн, Г. Маршнер, Ф. Штегмайер, И. Клейн, Т. Трист, Ф. Рис, В. Томашек].

Книги *:

Р. Гирш [R. Hirsch] — Галерея ныне живущих композиторов. Х. Ф. Поль [Ch. F. Pohl] — Об изучении композиций, или Разъяснение тайны исполнения для пианистов. С. Визе [S. Wiese] — «Бетховен», драма в трех актах. Э. Ортлипп [E. Ortlepp] — «Бетховен», фантастическая характеристика.

1837

Сонаты для фортепиано [Ф. Хватал, Г. Адлер, В. Тауберт, Г. Энкхаузен, К. Деккер] *.

Рондо для фортепиано [К. Геккель, А. Моос, К. Эрфурт, Луиза Фарренк, А. Гутман, Ф. Гланц, А. Братши, Р. Герцберг, Т. Дёллер, И. Добжинский, Э. Кёлер, О. Герке, К. фон Винклер, К. Черни, Ф. Рис, С. Геллер, Ф. Шопен, И. Мошелес].

Вильям Стёрндэйл Беннет.

Отчет Жану-ки-ри в Аугсбурге о последнем художественно-историческом бале у редактора [о танцевальных пьесах для фортепиано И. Новаковского, Ф. Шопена, Й. Бжовского, К. Цельнера, Ф. Риса, К. Крегена, Ф. Листа, Э. Вольфа].

Из книжек давидсбюндлеров. Старый капитан [воспоминания о друге давидсбюндлеров фон Брейтбахе].

«Звуки швейцарских Альп» [«Schweizerische Alpenklänge»; о сборнике обработок швейцарских песен; Г. Куленкампф, Ф. Лист, А. Шпет, Ф. Рис, И. Шад] *.

Обзор произведений:

I. Концерты для фортепиано с сопровождением ор-

кестра [К. Стамати, К. Лассек *, Г. Герц, В. Беннет, авторецензия на «Концерт без оркестра» ор. 14].

II. Этюды для фортепиано [А. Дрейшок, К. Людерс, С. Тальберг, В. Беннет, Л. Бергер].

III. Рондо для фортепиано. Первая серия [С. Циммерман, В. Моми, К. Грильпарцер, И. Бенедикт, Г. Энкхаузен, Ф. Хватал, К. Гаслингер]. Вторая серия [Б. Лахнер, К. Гройлих, О. Герке, И. Шмитт, А. Шмитт, К. Майер].

IV. Вариации для фортепиано [И. Нисле, К. Куленкамп, И. Рукгабер, И. Штокс, К. Гаслингер, Л. Бёнер, Ф. Хватал, В. Гаук, К. Черни, Г. Осборн, К. Стамати, Г. Штольце].

V. Фантазии, каприсы и другие пьесы для фортепиано. Первая серия [И. Тедеско, К. Шунке, И. Нисле, И. Шмитт, О. Герке, К. Вик, И. Гартман]. Вторая серия [Л. Шуберт, К. М. Вебер, И. Пиксис *, В. Тауберт, С. Тальберг].

Старинная клавирная музыка. Избранные пьесы для фортепиано знаменитых мастеров XVII и XVIII веков, собранные К. Ф. Беккером.

Фрагменты из Лейпцига. I, II [концерты Гевандхауза], III [концерты общества «Эвтерпа»], IV [«Гугеноты» Мейербера], V [«Павел» Мендельсона].

Из наследия Бетховена. «Seufzer eines Ungeliebten» (Г. Бюргер), «Die laute Klage» (И. Гердер). Для голоса с сопровождением фортепиано. По бетховенским рукописям *.

Вариации для фортепиано [Л. Хорвиц, Ф. Гартман, А. Каппал, Ф. Бургмюллер, Ж. Андре, Л. Витт, И. фон Крогильский, А. Генкель, М. Бернард, Г. Энкхаузен, И. Легранд, Ф. А. Вебер] *.

Музей. Вариации для фортепиано А. Гензельта, ор. 1. Три экспромта для фортепиано С. Геллера, ор. 7. «Soirées» для фортепиано Клары Вик, ор. 6. Прелюдии и фуги для фортепиано Ф. Мендельсона-Бартольди. Этюды для фортепиано Ф. Шопена, ор. 25.

Симфонии [К. Мюллер, А. Гессе, Ф. Лахнер].

Музыкальный фестиваль в Цвиккау (12 июля 1837 г.).

Концерт церковной музыки в Лейпциге (23 июля 1837 г.).

Для фортепиано. Ф. Мендельсон. Шесть песен без слов. Третья тетрадь, ор. 38.

Камерная музыка. I. Дуэты [Ф. Кюкен, М. Гауптман, И. Гартман, И. Геништа]. II. Трио и квартеты [А. Гальм, В. Тауберт, Л. Шуберт, К. Рейсигер].

Сонаты для фортепиано [К. Деккер, И. Нисле, А. Трутпель, Л. Шуберт, Ф. Рис, Г. Трист, В. Беннет].

Рондо для фортепиано [Антуанетта Пезадори, К. Деккер, К. Кребс, Ф. Рейсигер, А. Гессе, К. Гаслингер, Ф. Грунд].

Биографическая заметка о Кларе Вик *.

Видение. Подходящая к случаю фортепианная музыка [Eine Vision. Gelegenheitmusik für Pianoforte, ироническая рецензия на пьесы Ю. Бенедикта, Г. Герца, Г. Бертини, И. Шмитта, И. Пиксиса] *.

Альбом пианиста [А. Гензельт, Л. Бергер, И. Мошелес, Ф. Калькбрэннер, К. Рейсигер, В. Тауберт и др.] *.

Последние сочинения Франца Шуберта [о «Большом дуэте» для фортепиано в четыре руки ор. 140 и трех по-смертных фортепианных сонатах].

Увертюры [И. Калливода, А. Гессе, Х. Вейзе, В. Беннет].

Квартетные утра. Первое [И. Фергульст, Л. Шпор, Л. Фукс]. Второе [К. Деккер, К. Рейсигер, Л. Керубини]. Третье [В. Фейт, И. Соболевский, Л. Фукс]. Четвертое и пятое [Г. Гиршбах]. Шестое [Леон де Сен-Любен, Л. Керубини].

Некоторые итоги музыкальной жизни Лейпцига зимой 1837/38 г.

К музыкальным приложениям «Нового музыкального журнала» *:

Из «Приглашения» [Aus den Einladungen].

Тетрадь II [Ф. Мендельсон, О. Лоренц, С. Геллер, Г. Риффель, Р. Шуман — Интермеццо].

Тетрадь III [Р. Гарсиа, И. Матие, А. Гензельт, Л. Бергер].

Тетрадь IV [И. фон Пютлинген, Л. Шефер, Й. Эльснер, Жозефина Ланг].

Видение вечером 9 сентября. К. В. [стихотворение по поводу концерта Клары Вик в лейпцигском Гевандхаузе].

Этюды для фортепиано [К. Черни, А. Гензельт, Ш. Алькан, И. Шмитт *, Э. Франк, К. Вейзе, И. Мошелес].

Композиции Леопольда Шефера.

Фантазии, капризы и т. п. для фортепиано. Первая серия [К. Черни, В. Клингенберг, Г. Бертини, Ф. Калькбрэннер, Л. Бёнер, А. Калерт]. Вторая серия [Юлия Барони-Кавалькабо, И. Гартман, В. Беннет]. Третья серия [Г. Крамер *, И. Китл, Й. Виельгорский, Б. Филипп *, К. Рихтер *, Юлия Барони-Кавалькабо, К. Майер *, Ф. Шопен, И. Мошелес *, Ф. Шуберт].

К новому, 1839 году.

Оригинальная партитура моцартовского Реквиема *.

Симфонии [Ф. Меринг, Ф. Лахнер] *.

Уле Буль [о выступлениях знаменитого норвежского скрипача; Вена — 1839, Лейпциг — 1840] *.

Михейц [G. Micheuz, о концерте пианиста в Вене] *.
Концерты для фортепиано [И. Мошелес, Ф. Мендельсон].

Этюды для фортепиано [А. Гензельт, В. Тауберт, С. Тальберг].

«Павел» Мендельсона в Вене. Из письма от 2 марта.

Сонаты для фортепиано [И. Кельбе, Г. Вилсинг, В. Шольц, Г. Дорн, Ф. Мендельсон, Ф. Шуберт, Б. Клейн].

«Дьявольские романтики».

Старинная клавирная музыка. Доменико Скарлатти.
И. С. Бах.

Фантазия, капризы и т. п. для фортепиано [М. Бергсон, Ш. Алькан, Г. Крамер, И. Китл, Ф. Бургмюллер, Й. Новаковский, И. Тадолини, А. Орловский *, Ф. Аце [F. Atze] *, Жак Шмитт, С. Тальберг, Г. Дёлер, И. Розенгайн, К. Швенке, Э. Марксен, Симон Зехтер, Г. Высоцкий *, Л. Ангер, А. Ратан *, Б. Филипп *, К. Вебер *, И. Добжинский *, И. Гартман, А. Дрейшок, В. Тауберт, А. Гензельт, В. Беннет, Ф. Шонен].

Концертные увертюры для оркестра [И. Фергульст, В. Беннет, Г. Берлиоз].

Новые симфонии для оркестра [Г. Прейер, К. Рейсигер, Ф. Лахнер].

Норберт Бургмюллер.

Этюды для фортепиано [Р. Вильмерс, Б. Филипп, И. Розенгайн, Ф. Калькбрённер, Ф. Лист].

Камилла Плейель [о французской пианистке].

Воспоминания о друге [о Генриетте Фойгт].

Сонаты для фортепиано [Л. Лакомб, С. Геллер, Д. Грунд].

1840

К открытию 1840 года.

С-диг'ная симфония Франца Шуберта.

Концертштюки и концерты для фортепиано [Ф. Мендельсон, В. Беннет, И. Гуммель].

Г. В. Эрнст [о скрипаче].

Четыре увертюры к «Фиделио».

«Разрушение Иерусалима». Оратория Ф. Гиллера. Первое исполнение в Лейпциге.

Алексей Львов [о выступлениях в Лейпциге петербургского скрипача].

Короткие пьесы для фортепиано [Р. Герцберг *, О. Виганд *, И. Шнейдер, И. Тедеско, Л. Лакомб, В. Ю. Гете, К. Энгель *, Р. Штёкгардт *, Э. Марксен *, А. Феска, Ю. Барони-Кавалькабо, К. Ликл, В. Вейт, Э. Франц, Г. Ф. Левенсен, А. Феска, Ю. Барони-Кавалькабо, К. Ликл, В. Вейт, Э. Франц, Г. Ф. Левенскиольд].

Франц Лист [о гастролях в Дрездене и в Лейпциге].

Музыкальная жизнь в Лейпциге зимой 1839/40 г.

Гутенбергские торжества в Лейпциге.

Датская опера. «Ворон», опера в трех действиях И. Гартмана, ор. 12.

Органний концерт Мендельсона.

Три хороших сборника песен [Н. Бургмюллер, В. Вейт, Г. Эссер].

Трио для фортепиано с сопровождением [Б. Филипп, К. Зейлер, А. Феска, И. Пиксис, Ф. Мендельсон].

Абонементные концерты в Лейпциге 1840—1841 гг.

[В. Беллини, Г. Маршнер, Л. Бетховен, К. М. Вебер, Г. До-ницетти, В. Моцарт, Л. Шпор, Х. Глюк, Ф. Рис, Д. Россини, Ф. Мендельсон, Ф. Шуберт, И. Гайдн, В. Беннет, Б. Ромберг, И. Калливода, Л. Керубини, А. Гензельт, Ф. Шопен, Г. Спонтини, Г. Гендель, Д. Мейербер, Л. Шпор, К. Меркаданте, Ф. Лахнер, Г. Зейдль, К. Рейхард].

Из наследия Франца Шуберта [Об издании вокальных произведений ор. 134, 135, 136, 139] *.

Чествование Мендельсона и исполнение «Lobgesang» [симфонии-кантаты ор. 52].

1841

Новые оратории. I. Фердинанд Гиллер. «Разрушение Иерусалима». Оратория по священному писанию на слова д-ра Штейнгейма, соч. 24. II. Э. Соболевский. «Спаситель». Оратория на слова священного писания.

Новые сонаты для фортепиано [В. Клингенберг, И. Лесерф, И. Геништа, В. Тауберт, Ф. Шопен — соната b-moll].

Этюды для фортепиано [И. Квилинг *, Т. Куллак, И. Розенгайн, Э. Вольф, К. Майер, С. Геллер].

С. Тальберг. Концерт в пользу пенсионного фонда для музыкантов 8 февраля.

[В.] Шрёдер-Девриент *.

Об исполнении «Страстей по Матфею» [«Matthäus-Passion»] Баха. 1841 *.

Короткие пьесы для фортепиано [К. Вильгельм *, А. Шповгольц, И. Китл, В. Вейт *, Ф. Вильзинг, А. Феска, К. Штрубе, Ю. Шеффер, Г. Крамер *, И. Кесслер, К. Монтаг, А. Дрейшок, Э. Вольф, Ф. Маркул, К. Ликл, Р. Мюллер, К. Росс *, В. Гете *, Т. Куллак *, Г. Лёвенскиольд, И. Дессауэр *, С. Тальберг, Ф. Гиллер, А. Гензельт *, В. Тауберт, Г. Маршнер *, Ф. Шопен, Ф. Мендельсон].

О некоторых предположительно искаженных местах в произведениях Баха, Моцарта и Бетховена.

Концерт Листа. 13 декабря 1841 г. [Лейпцигский Гевандхауз] *.

Собрание сочинений Л. Бергера.

Этюды для фортепиано [К. Эверс *, Э. Хабербир *, А. Шпонгольд, Э. Пиркерт *, К. Монга, К. Виттман *, М. Эбервейн, Г. Куфферат, Ф. Лист — по каприсам Паганини].

Премированный квартет Юлиуса Шаплера.

Струнные квартеты [Г. Гиршбах, И. Фергульст].

Бетховенские увертюры к «Леоноре».

Три премьерованные сонаты для фортепиано, сочиненные К. Фольвейлером в Петербурге, И. Леонгардом в Лаубано, И. Гартманом в Копенгагене.

Обзор песен [Г. Куфферат, К. Цельнер, И. Гартман *, К. Банк *, Г. Пирсон].

Премированное трио (d-moll) [И. Луи Вольф] *.

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели [А. Феска, В. Рейлинг, Г. Маршнер, Л. Шпор].

Немецкие оперы. I. «Adele de Foix». Большая опера в четырех актах Р. Блюма, положена на музыку К. Рейсигером. Полный клавирауцгуг. II. Генрих Эссер. «Томас Рикки» или «Политическая женитьба». Комическая опера в трех актах, ор. 10.

«Иоганн Гус». Оратория профессора, д-ра А. Цейне, музыка д-ра К. Лёве, соч. 82. Переложение для фортепиано.

Фортепианная музыка [И. Мошелес, Ф. Калькбреннер, Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, В. Беннет, А. Гензельт, С. Тальберг, Ф. Лист, Ю. Риц, Ю. Шаплер, Г. Куфферат, С. Геллер, Г. Лёвенскиольд, Э. Хорнеман, Ф. Меринг *, О. Тизен *, Л. Вольф *, А. Контский *, Г. Ноттебом, Ф. Вилсинг, А. Райхель, И. Лахнер, Т. Куллак].

Заговор грошовой монеты [«Die Verschwörung der Hellet», иносказательная юмористическая притча, адресованная давнему противнику шумановского журнала Г. Шиллингу].

Моцартовский альбом [о сборнике произведений разных композиторов для хора, голоса с фортепиано, фортепиано соло].

1843

Песни и романсы. Теодор Кирхнер. Десять песен для голоса с фортепиано, ор. 1.

Концертные увертюры [Ю. Штерн, П. Линдпайнтнер, Ю. Риц].

Симфонии для оркестра [Р. Шуман, Ф. Мюллер, В. Аттерн, Л. Шпор, Ф. Мендельсон].

Антонио Бадцини [об итальянском скрипаче и композиторе].

Короткие пьесы для фортепиано [А. Рубинштейн, Ю. Гопфс, К. Фосс, Р. Вильмерс].

Этюды для фортепиано [К. Фольвейлер, Г. Равина, К. Майер].

Концерты и концертштюки для фортепиано [Ф. Куффера, В. Беннет, А. Шмитт].

Песни и романсы [К. Космали, К. Гельштед, Р. Франц].

Мелкие фортепианные произведения [Э. Марксен *, Ф. Прохе, С. Тальберг, В. Ф. Гете *, О. Дютш *, К. Кребс *, С. Геллер, В. Крюгер *, И. Гартман *, И. Китл *, А. Гессе *, К. Ликл *, К. Эверс *, Ф. Рис *, С. Фридбург, Э. Реккель, Ф. Шопен, В. Беннет].

Премированные сонаты [Г. Круг, Л. Гетш].

Ответ В. Грипенкерлю относительно Берлиоза *.

1844

«Сон в летнюю ночь» (письмо) [о музыке Ф. Мендельсона].

Нильс В. Гаде.

«Колокол Ивана Великого», «Бонапарт в Москве», «Французы под Москвой» [стихотворения, сочиненные в Москве под впечатлением исторических памятников Кремля; опубликованы в русском переводе Л. Озерова в журнале «Советская музыка», 1954, № 9, стр. 78—79]**.

Произведения для фортепиано [К. Эверс, И. Рафф, С. Геллер, Г. Вахман] *.

«Моисей», оратория А. Маркса *.

1847

Афористическое.

Театральная записная книжка (1847—1850). «Иоанн Парижский» Буальде. «Храмовник и еврейка» Маршнера. «Ифигения в Авлиде» Глюка. «Тангейзер» Рихарда Вагнера. «Фаворитка» Доницетти. «Эврианта» К. М. фон Вебера. «Севильский цирюльник» Россини. «Немая из Портичи» Обера. «Оберон» Вебера. «Фернанд Кортес» Спонтини. «Фиделио» Бетховена. «Тайный брак» Чимарозы. «Водовоз» Керубини. «Пророк» Мейербера.

1848

Курьез, связанный с английским каноном «Non nobis Domine» *.

1850

Жизненные правила для музыкантов [«Musikalische Haus- und Lebensregeln», афоризмы и заметки].

1853

Новые пути [о молодом И. Брамсе] *.

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Составитель стремился, во-первых, познакомить читателя с основной литературой о Шумане, во-вторых, дать наглядное представление об истории изучения и пропаганды шумановского наследия как в России, так и на родине композитора. Вторая из упомянутых задач определила принцип построения списка: названия расположены в хронологическом порядке, то есть в той последовательности, в какой работы впервые появлялись в печати (эпистолярные материалы о Шумане расположены по датам, к которым относятся рукописи). Для удобства обозрения работы одного и того же автора названы подряд с соблюдением внутренней хронологии. При упоминании работ, выходявших неоднократно, сообщаются даты первого и последнего по времени изданий; в отдельных случаях названы и другие издания, сыгравшие важную роль в усовершенствовании того или иного труда и в его распространении.

НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

1. Документы

Р. Шуман. Домашние и жизненные правила для музыкантов. «Музыкальный и театральный вестник», 1857, № 49 [первая русская публикация шумановских педагогических афоризмов «Musikalische Haus- und Lebensregeln», перевод и предисловие В. Стасова]. Жизненные правила для молодых музыкантов. М., 1859 [перевод П. Чайковского, неоднократно переиздававшийся вплоть до 1930 года; вариант названия: Жизненные правила и советы молодым музыкантам]. Жизненные правила для музыкантов. М., 1959 [с дополнениями и комментариями Д. Житомирского].

Клара Вик и Шуман. Из дневника и писем Клары Вик (Шуман). «Русская музыкальная газета», 1904, №№ 16, 17-18, 21-22, 23-24, 25-26 [Глава I. Детство]; 29-30 [Глава II. Первое разочарование]; 31-32, 33-34 [Глава III. В разлуке].

Короткие пьесы для фортепиано [А. Рубинштейн, Ю. Гопфс, К. Фосс, Р. Вильмерс].
Этюды для фортепиано [К. Фольвейлер, Г. Равина, К. Майер].

Концерты и концертштюки для фортепиано [Ф. Куфферат, В. Беннет, А. Шмитт].

Песни и романсы [К. Космали, К. Гельшted, Р. Франц].

Мелкие фортепианные произведения [Э. Марксен *, Ф. Прохе, С. Тальберг, В. Ф. Гете *, О. Дютш *, К. Кребс *, С. Геллер, В. Крюгер *, И. Гартман *, И. Китл *, А. Гессе *, К. Ликл *, К. Эверс *, Ф. Рис *, С. Фридбург, Э. Реккель, Ф. Шопен, В. Беннет].

Премированные сонаты [Г. Круг, Л. Гетш].

Ответ В. Грипенкерлю относительно Берлиоза *.

1844

«Сон в летнюю ночь» (письмо) [о музыке Ф. Мендельсона].

Нильс В. Гаде.

«Колокол Ивана Великого», «Бонапарт в Москве», «Французы под Москвой» [стихотворения, сочиненные в Москве под впечатлением исторических памятников Кремля; опубликованы в русском переводе Л. Озерова в журнале «Советская музыка», 1954, № 9, стр. 78—79]**.

Произведения для фортепиано [К. Эверс, И. Рафф, С. Геллер, Г. Вахман] *.

«Моисей», оратория А. Маркса *.

1847

Афористическое.

Театральная записная книжка (1847—1850). «Иоанн Парижский» Буальде. «Храмовник и еврейка» Маршнера. «Ифигения в Авлиде» Глюка. «Тангейзер» Рихарда Вагнера. «Фаворитка» Доницетти. «Эврианта» К. М. фон Вебера, «Севильский цирюльник» Россини. «Немая из Портичи» Обера. «Оберон» Вебера. «Фернанд Кортес» Спонтини. «Фиделио» Бетховена. «Тайный брак» Чимарозы. «Водовоз» Керубини. «Пророк» Мейербера.

1848

Курьез, связанный с английским канонем «Non nobis Domine» *.

1850

Жизненные правила для музыкантов [«Musikalische Haus- und Lebensregeln», афоризмы и заметки].

1853

Новые пути [о молодом И. Брамсе] *.

То же. А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I. М., 1950, стр. 602.

М. П. Мусоргский. Письма и документы. М.—Л., 1932 [см. высказывания о Шумане в письмах пятидесятых — семидесятых годов на стр. 36, 64, 152, 162].

Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым. М., 1935 [см. высказывания о Шумане в письмах пятидесятых — шестидесятых годов на стр. 12—13, 21—22, 30, 52, 67, 86, 117, 175—176, 193; на стр. 209—210 — о Кларе Шуман].

Н. Ф. Христианович. Роберт Шуман. Письма из провинции. «Русский вестник», 1861, №№ 1, 2. Письма о Шопене, Шуберте и Шумане. М., 1872 [первый в русской литературе относительно подробный биографический очерк о Шумане; автор опирается на факты и документы, приведенные в книге: J. Wasielewski. R. Schumann. Dresden. 1858].

П. П. Сокальский. О музыке в России. «Время», 1862, март [стр. 254—255 — об исполнении музыки Шумана в первых концертных сезонах Русского музыкального общества].

Ц. А. Кюи. Клара Шуман в Петербурге. «С.-Петербургские ведомости», 1864, № 54. Избранные статьи. Л., 1952 [стр. 3—6 — общая характеристика творчества Шумана; стр. 6—8 о фортепианном концерте, фортепианном квартете ор. 47, «Симфонических этюдах», «Карнавале»].

Ц. А. Кюи. Концерт Рубинштейна. «С.-Петербургские ведомости», 1865, № 63. Избранные статьи. Л., 1952 [стр. 58—59 — о шумановских фортепианных миниатюрах].

Ц. А. Кюи. Концерт Бесплатной школы. «С.-Петербургские ведомости», 1868, № 85. Избранные статьи. Л., 1952 [стр. 143—144 — о симфонии № 1].

Ц. А. Кюи. «Геновева», опера Роберта Шумана. «Новости и Биржевая газета», 1896, № 91. Избранные статьи: Л., 1952, стр. 452—457.

А. П. Бородин. Концерты Русского музыкального общества (1-й, 2-й). «С.-Петербургские ведомости», 1868, № 339. Музыкально-критические статьи. М., 1951 [стр. 25—26 — о симфонии № 2].

А. П. Бородин. Концерты Русского музыкального общества (4-й, 5-й). «С.-Петербургские ведомости», 1869, № 39. Музыкально-критические статьи. М., 1951 [стр. 39 — о симфонии № 4].

Г. А. Ларош. Музыкальная хроника. Новое издание сочинений Шумана. «Современная летопись», 1869, № 13, стр. 12—15.

Г. А. Ларош. Музыкальные очерки. Месса Роберта Шумана. «Московские ведомости», 1869, № 249.

Г. А. Ларош. Шуман как фортепианный композитор.

«Современная летопись», 1870, №№ 28, 29 [статья написана в связи с выходом в свет у П. Юргенсона первого русского издания фортепианных произведений Шумана в шести томах].

Г. А. Ларош. Музыкальная хроника. «Современная летопись», 1870, № 43 [стр. 5—6 — о симфонии № 3].

Г. А. Ларош. Музыкальные очерки. «Голос», 1872, № 177 [о симфонии № 4].

Г. А. Ларош. Музыкальные очерки. По поводу предстоящего исполнения «Рая и Пери», драматической кантаты Роберта Шумана. «Голос», 1873, № 40.

Г. А. Ларош. Музыкальные очерки. «Голос», 1873, № 273 [Шуман и исторические пути немецкой музыки].

Г. А. Ларош. Музыкальные очерки. Четвертый концерт Русского музыкального общества. «Голос», 1874, № 86 [краткие характеристики Шумана, Мендельсона, Брамса и др.].

Г. А. Ларош. Забытые оперы. «Геновева» Шумана. «Театральная газета», 1893, №№ 1, 2.

П. И. Чайковский. Второй концерт Русского музыкального общества. «Современная летопись», 1871, № 46. Музыкально-критические статьи. М., 1953 [стр. 38 — общая характеристика Шумана, о пьесе «Вечером», ор. 12; стр. 38—39 — о симфонии № 4 и об инструментовке Шумана].

П. И. Чайковский. Второе симфоническое собрание. «Русские ведомости», 1872, № 252. Музыкально-критические статьи. М., 1953 [стр. 81—83 — об инструментовке Шумана, о симфонии № 3].

П. И. Чайковский. Два квартетных утра и седьмое симфоническое собрание Музыкального общества. «Русские ведомости», 1873, № 26. Музыкально-критические статьи. М., 1953 [стр. 115 — о виолончельном концерте в исполнении Воробьева].

П. И. Чайковский. Музыкальная хроника. «Дон-Жуан» и «Зора» на итальянской сцене. Пятый концерт Русского музыкального общества. «Русские ведомости», 1874, № 13. Музыкально-критические статьи. М., 1953 [стр. 167 — о симфонии № 2].

П. И. Чайковский. Первая неделя концертного сезона. «Русские ведомости», 1874, № 46. Музыкально-критические статьи. М., 1953 [стр. 179 — о виолончельном концерте в исполнении К. Ю. Давыдова].

П. И. Чайковский. Итальянская опера. Дебют русского квартета. «Русские ведомости», 1874, № 230. Музыкально-критические статьи. М., 1953 [стр. 202—203 — о струнном квартете № 3].

П. И. Чайковский. Третье симфоническое собрание.

«Русские ведомости», 1874, № 255. Музыкально-критические статьи. М., 1953 [стр. 213—214 — об инструментовке Шумана, о симфонии № 1].

П. И. Чайковский. Первая неделя концертного сезона. «Русские ведомости», 1875, № 55. Музыкально-критические статьи. М., 1953 [стр. 243—244 — о цикле «Давидсбюндлеры» в исполнении Н. Г. Рубинштейна].

П. И. Чайковский. Четвертая неделя концертного сезона. «Русские ведомости», 1875, № 73. Музыкально-критические статьи. М., 1953 [стр. 257—258 — о фортепианном квинтете].

П. И. Чайковский. Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году. «Русский вестник», 1894, кн. II. Музыкально-критические статьи. М., 1953 [стр. 350—351 — беседа с К. Рейнике о Шумане].

В. В. Стасов. Училище правоведения сорок лет тому назад. «Русская старина», 1880, № 12, 1881, №№ 2, 3, 6. Избранные сочинения, т. II. М., 1952 [стр. 375—376 — об одном из первых знатоков и пропагандистов Шумана в России, пианисте и педагоге А. А. Герке].

В. В. Стасов. Модест Петрович Мусоргский. «Вестник Европы», 1881, №№ 5, 6. Избранные сочинения, т. II. М., 1952 [стр. 205 — сравнение «Детской» Мусоргского и «Детских сцен» ор. 15 Шумана].

В. В. Стасов. Тормозы нового русского искусства. «Вестник Европы», 1885, февраль — май. Избранные сочинения, т. II. М., 1952 [стр. 647—648, 662 — о шумановских «Жизненных правилах для музыкантов»; стр. 669 — об отношении А. Н. Серова к Шуману].

В. В. Стасов. Лист, Шуман и Берлиоз в России. «Северный вестник», 1889, №№ 7, 8. То же в виде отдельной брошюры (с дополнениями) — Пб., 1896. То же в Избранных сочинениях, т. III. М., 1952.

В. В. Стасов. Искусство XIX века. «XIX век», специальное приложение к «Ниве», 1891 (сокращенный текст). Собрание сочинений, т. IV. СПб., 1906. Избранные сочинения, т. III. М., 1952 [стр. 695—698 — о Шумане].

В. В. Стасов. Дружеские поминки. «Страна», 1906, № 172. Избранные сочинения, т. III. М., 1952 [последняя статья В. Стасова, написанная за двенадцать дней до его кончины, полемическое выступление в защиту Роберта и Клары Шуман в связи со статьями М. Иванова и А. Коптева].

Ла-Мара. Музыкально-характеристические этюды, т. I. Перевод с немецкого А. Желябужской. М., 1886 [стр. 199—251 — этюд о Шумане].

А. Г. Рубинштейн. Музыка и ее представители. Раз-

говор о музыке. М., 1892 [стр. 63—64 — общая характеристика Шумана].

М. Давыдова. Роберт Шуман. Серия «Жизнь замечательных людей» под редакцией Ф. Павленкова. СПб., 1893.

А. Ф. Каль. Шуман и давидсбюндлеры. «Русская музыкальная газета», 1900, №№ 44, 45, 46.

Э. Ганслик. Роберт Шуман как оперный композитор. Перевод Я. А. Д. Бесплатное приложение к № 11 библиотеки «Театра и искусства», 1900, стр. 57—72.

О. В-ва. Шуман в своих письмах. «Русская музыкальная газета», 1906, № 27-28.

Н. Ф. Финдейзен. Шуман в России. «Русская музыкальная газета», 1906, № 27-28.

Р. Геника. Фортепианное творчество Шумана. «Русская музыкальная газета», 1906, №№ 25-26, 39, 43—52.

Р. Геника. Шуман и его фортепианное творчество. СПб., изд. «Русской музыкальной газеты» [год издания не назван].

В. Г. Каратыгин. Шестой симфонический вечер иностранной музыки в Павловске. «Речь», 1908, № 156 [о симфонии № 4].

В. Г. Каратыгин. Роберт Шуман. «Театр и искусство», 1910, № 22, стр. 439—440 [Подпись: Кар-гин. Статья написана к столетию со дня рождения композитора. Общая характеристика творчества Шумана. Шуман и мировая музыкальная культура].

В. Г. Каратыгин. Шестой симфонический концерт в Сестрорецке. «Речь», 1910, № 187 [Подпись: Кар.— о симфонии № 1, общая характеристика симфонического творчества Шумана, сравнение Шумана с Бетховеном].

В. Г. Каратыгин. Пятый концерт Кусевицкого. «Речь», 1912, № 342 [о «Манфреде»].

В. Г. Каратыгин. Петербургские концерты. «Аполлон», 1912, № 1, стр. 60 [о «Манфреде» в Пятом концерте Кусевицкого].

В. Г. Каратыгин. Гофман и музыка. «Жизнь искусства», 1922, № 34 [Шуман и гофмановский Крейслер, о «Геновеве»].

В. Г. Каратыгин. По концертам. «Жизнь искусства», 1923, № 22, стр. 9 [общая характеристика творчества Шумана. Шуман и русские композиторы. «Порыв», ор. 12, «Крейслериана» и др. произведения в исполнении пианистки С. С. Полоцкой-Емцовой].

Д. В. Стасов. Музыкальные воспоминания. «Русская музыкальная газета», 1909, №№ 13, 14 [об исполнении Шумана в петербургских концертах].

М. В. Иванов-Борецкий. Шуман. Биографический очерк. М., 1910 [изд. Московской симфонической капеллы].

М. В. Иванов-Борецкий. Революционные хоры Шумана. «Музыкальное образование», 1930, № 2, стр. 16.

С. Свириденко. Лирика песен Шумана. «Русская музыкальная газета», 1910, №№ 22, 23.

С. Свириденко. Шуман и его песни. СПб., 1911.

«Рай и Пери». Оратория Р. Шумана в трех частях. Либретто. Перевел с немецкого В. А. Булычев. М., 1911 [изд. Московской симфонической капеллы].

Клара Шуман в России. Воспоминания Д. В. Стасова и письма к нему Клары Шуман. Сообщение В. Комаровой [Стасовой]. «Музыкальная летопись». Статьи и материалы. Пг., 1922, стр. 89—98.

Б. В. Асафьев. «Манфред» (Байрона — Шумана). Пг., 1922 [приложение к программе симфонического концерта под управлением Э. Купера 3 и 8 марта 1922 года].

Б. В. Асафьев. Русская музыка от начала XIX столетия. М.—Л., 1930. Избранные труды, т. II. М., 1954 [стр. 182—183 — преломление стиля Шумана в русской музыке].

Б. В. Асафьев. Предисловие к собранию песен Р. Шумана. М., 1933.

Б. В. Асафьев. Шуман. Большая советская энциклопедия, т. LXII. М., 1933.

Б. В. Асафьев. Памяти П. И. Чайковского. М.—Л., 1940. Избранные труды, т. II. М., 1954 [стр. 39 — о романтизме Шуберта, Шопена, Шумана].

Б. В. Асафьев. «Евгений Онегин» — лирические сцены П. И. Чайковского. М.—Л., 1944. Избранные труды, т. II. М., 1954 [стр. 80 — Шуман и его влияние на русскую музыку; стр. 100 — о логике развития и форме у Шумана].

Б. В. Асафьев. Шаляпин. Сборник «Советская музыка». М., 1945. Избранные труды, т. IV. М., 1955 [стр. 185—186 — о шаляпинском исполнении песен Шумана из цикла «Любовь поэта»].

Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Книга II. Интонация. М., 1947. Избранные труды, т. V. М., 1957 [стр. 174 — сравнение Шумана с Шопеном].

Карл Нёф. История западноевропейской музыки. Переработанный и дополненный перевод с французского Б. В. Асафьева.— Л., 1930; М., 1938 [стр. 264—265 — о песнях; стр. 282—283 — о фортепианной музыке и симфониях].

М. Мейчик. Шуман. М., 1935 [популярный очерк].

А. Е. Шольц. Вторая симфония Шумана. Путеводитель по концертам. Л., 1938 [Ленинградская филармония].

Н. В. Мамуна. Четвертая симфония Шумана. Путеводитель по концертам. Л., 1939 [Ленинградская филармония].

М. П. Крохмаль. «Любовь поэта» Шумана. Очерки по истории и теории музыки. II. Л., 1939.

В. Э. Ферман. История новой западноевропейской музыки, т. I. М.—Л., 1940 [глава VII — «Роберт Шуман»].

В. Ф. Асмус. Музыкальная эстетика Шумана. «Советская музыка», 1940, № 2, стр. 52—60.

В. С. Галацкая. Музыкальная литература западноевропейских стран. Учебное пособие для музыкальных училищ, вып. I. М.—Л., 1952 [глава — «Роберт Шуман»].

В. С. Галацкая. Великий немецкий композитор Роберт Шуман. М., 1956 [Всесоюзное общество по распространению политических и научных знаний, серия 6, № 10].

М. С. Друскин. Творческий метод Шумана. «Советская музыка», 1956, № 7. То же в книге: М. Друскин. История и современность. Л., 1960, стр. 36—48.

Э. Реблинг. Шуман и современность. Перевод с немецкого Г. Эдельмана. «Советская музыка», 1956, № 8, стр. 60—67.

В. И. Конен. Вокально-драматические поэмы Шумана. «Советская музыка», 1956, № 8, стр. 60—67.

В. И. Конен. История зарубежной музыки. М., 1958 [глава — «Роберт Шуман»].

Д. В. Житомирский. Шуман. «Библиотечка любителя музыки». М., 1957. М., 1960 [исправленное и дополненное издание].

Д. В. Житомирский. Шопен и Шуман. Сборник «Фридерик Шопен». Статьи и исследования советских музыковедов. М., 1960, стр. 296—322.

Д. В. Житомирский. Шумановский фестиваль в Цвиккау. «Советская музыка», 1960, № 12, стр. 68—76.

Д. В. Житомирский. Роберт и Клара Шуман в России. С приложением фрагментов из русского путевого дневника Клары Шуман. М., 1962.

Ю. А. Кремлев. Русская мысль о музыке. т. II. Л., 1958 [стр. 225—227 — Кюи о Шумане; стр. 261—262 — Бородин о Шумане; стр. 271 — Балакирев о Шумане; стр. 378—384 — Ларош о Шумане; стр. 438—439 — Чайковский о Шумане].

Н. В. Попова. Фортепианные сонаты Шумана. «Библиотека слушателя концертов». М., 1959.

Ф. Лист. Роберт Шуман. Перевод с немецкого А. Бобовича. Избранные статьи. М., 1959, стр. 350—413.

О. Т. Леонтьева. «Крейслериана». «Советская музыка», 1960, № 6, стр. 65—74.

В. Брянцева. Автографы Роберта и Клары Шуман в советских архивах. «Советская музыка», 1960, № 6, стр. 75—79.

К. Вёрнер. «Крейслериана» Шумана. Перевод с не-

мецкого М. Гуськова. «Советская музыка», 1960, № 12, стр. 77—84.

А. Г. Л а х у т и. Сюитные циклы Шумана. Труды кафедры теории музыки Московской государственной консерватории, вып. I. М., 1960, стр. 280—337.

II. НА НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ

1. Документы

Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann. Leipzig, 1854; 4. Aufl.—1891 (mit Nachträgen und Erläuterungen von G. Jansen), 5. Aufl.—1914 (herausgegeben und ergänzt von M. Kreisig).

Jugendbriefe von Robert Schumann. Nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann. Leipzig, 1885; 4. Aufl.—1910.

Robert Schumanns Briefe: Neue Folge. Herausgegeben von F. Gustav Jansen. Leipzig, 1886; 2. Aufl.—1904.

Alfred Schumann. Der junge Schumann. Dichtungen und Briefe. Leipzig, 1910.

Robert Schumanns Schriften. Auswahl von Paul Bekker. Berlin, 1922.

Schumanns Briefe. In Auswahl herausgegeben von Dr. Karl Stork. 1923.

Eugenie Schumann. Erinnerungen. Stuttgart, 1925.

Wolfgang Boetticher. Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen. Hahnefeld—Berlin, 1942.

Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy. Nachgelassene Aufzeichnungen von Robert Schumann. Herausgegeben von Städtischen Museum Zwickau (Sachsen). Bearbeitet von Dr. Georg Eismann. Zwickau (Sachsen), 1948.

Aus Robert Schumanns Briefen und Schriften. Ausgewählt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Richard Münnich. Weimar, 1956.

Robert Schumann. Jugend-Album opus 68. Faksimile nach der im Besitz des Robert-Schumann-Museumis Zwickau befindlichen Urschrift. Leipzig, 1956. Приложение: Dr. G. E i s m a n n. Die Originalhandschrift von Robert Schumanns «Jugend-Album» [материалы и комментарии].

Georg E i s m a n n. Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen. Leipzig, 1956. Band I. Briefe, Aufzeichnungen und Dokumente mit zahlreichen Erstveröffentlichungen. Band II. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker in Auswahl und neuer Zusammenstellung.

Georg E i s m a n n. Das Robert-Schumann-Haus in Zwickau. Weimar, 1958.

2. Работы о Шумане

Fr. Brendel. R. Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy und die Entwicklung der modernen Tonkunst überhaupt. «Neue Zeitschrift für Musik», 1845, № 15.

Franz Liszt. Robert Schumann. «Neue Zeitschrift für Musik», 1855, №№ 23—27. März. См. также: Gesammelte Schriften von Franz Liszt, Band IV. Leipzig, 1882, S. 103—185.

W. J. v. Wasielewski. R. Schumann. Dresden, 1858, 5. Aufl.—1926 [Первая документированная биография Шумана].

W. J. v. Wasielewski. Schumanniana. Bonn, 1883.

August Reissmann. Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke. Berlin, 1865, 3. Aufl.—1879.

E. Herzog. Geschichte des Zwickauer Gymnasiums. Zwickau, 1869.

A. Dörffel. Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von R. Schumann. Leipzig, 1871.

Ph. Spitta. Ein Lebensbild R. Schumanns. Leipzig, 1882.

F. G. Jansen. Die Davidsbündler. Aus R. Schumanns Sturm- und Drangperiode. Leipzig, 1883.

H. Erler. R. Schumanns Leben und Werke aus seinen Briefen, 2 Bände. Berlin, 1887, 2. Aufl.—1912.

H. Reimann. Robert Schumann. Leipzig, 1887.

B. Vogel. Robert Schumann. Klaviertonpoesie. Ein Führer durch seine sämtlichen Klavierkompositionen mit biographischem Abriss. Leipzig, 1887.

Richard Batka. Schumann. Leipzig, 1891.

J. Gensel. Schumanns Briefwechsel mit Henriette Voigt. Leipzig, 1892.

M. Friedländer. Balladen-Fragmente von R. Schumann. «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», IV, 1897.

H. Kretzschmar. Führer durch den Concertsaal. I. Abteilung: Sinfonie und Suite. I. Band. Leipzig, 1898 [стр. 249—264 — о симфониях №№ 1—4, об «Увертюре, скерцо и финале» op. 52].

H. Kretzschmar. R. Schumann als Ästhetiker. «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», Leipzig, 1906.

Eduard Hanslick. Am Ende des Jahrhunderts. R. Schumann in Endenich. Berlin, 1899.

V. Joß. Fr. Wieck und sein Verhältnis zu R. Schumann. [Leipzig], 1900.

B. Litzmann. Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen. 3 Bände. Leipzig, 1902—1908. [В первом и втором томах труда Б. Лицмана содержится большое количество документальных материалов, непосредственно относящихся к биографии Шумана. Труд много раз переиздавался: том I вышел в 1925 году восьмым изданием,

том II — в том же году — седьмым, том III — в 1923 — третьим (Leipzig, Breitkopf und Härtel)].

H. A b e r t. R. Schumann. Berlin, 1903, 4. Aufl.— 1920.

H. A b e r t. R. Schumanns Genoveva. «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft», 1910.

G. W u s t m a n n. Zur Entstehungsgeschichte der Schumannschen Zeitschrift für Musik. «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft», Leipzig, 1906, VIII.

E. W o l f. Robert Schumann. Berlin, 1906.

E. W o l f. Schumann a's Liederkomponist. Berlin, 1916.

P. J. M ö b i u s. Über R. Schumanns Krankheit. Halle, 1906.

Marie W i e c k. Aus dem Kreise Wieck-Schumann. Dresden — Leipzig, 1912; 2. Aufl.— 1914.

W. D a m s. R. Schumann. Berlin, 1916; 16. Aufl.— Stuttgart, 1925.

R. H o h e n e m s e r. Formale Eigentümlichkeiten in R. Schumanns Klaviermusik. Sandberger-Festschrift. München, 1918.

Arnold S c h m i t z. Die ästhetischen Anschauungen Robert Schumanns in ihren Beziehungen zur romantischen Literatur. «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 1920, Heft 2.

Arnold S c h m i t z. Anfänge der Ästhetik R. Schumanns «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 1920, Heft 2.

F. S c h n a p p. H. Heine und R. Schumann. Hamburg — Berlin, 1924.

P. J F r e n z e l. R. Schumann und Goethe. Leipzig, 1926.

W. G u r l i t t. R. Schumann in seinen Skizzen gegenüber Beethoven. «Kongreßbericht der Beethoven-Zentenarfeier». Wien, 1927.

K. W a g n e r. Robert Schumann als Schüler und Abiturient. Zwickau, 1928.

H. H. R o s e n w a l d. Das deutsche Lied zwischen Schubert und Schumann. Heidelberg, 1929.

H. H. R o s e n w a l d. Die geschichtliche Bedeutung des Schumannschen Liedes. «Die Musik», 1932, Heft 12.

M. N i n c k. Schumann und die Romantik in der Musik. Heidelberg, 1929.

H. T e s s m e r. R. Schumann. Stuttgart, 1930.

K. G e i r i n g e r. Schumann in Wien. «Zeitschrift für Musik», 1931.

W. G e r t l e r. R. Schumann in seinen frühen Klavierwerken. Berlin, 1931.

W. G e r t l e r. Robert Schumann. Sein Leben in Bildern. Leipzig, 1936.

Eugenie S c h u m a n n. Robert Schumann. Ein Lebensbild meines Vaters. Leipzig, 1931.

Hans Köt z. Der Einfluß Jean Pauls auf Robert Schumann. Weimar, 1933.

G. Minotti. Die Geheimdokumente der Davidsbündler. Leipzig, 1934.

H. J. Moser. Das deutsche Lied seit Mozart. II. Band. Berlin und Zürich, 1937 [S. 164 — Robert Schumann. Lieder-schaffen].

W. Korte. Robert Schumann. Potsdam, 1937.

E. Bü cken. R. Schumann. Köln, 1940.

W. Boetticher. Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk. Berlin, 1941.

W. Georgii. Klaviermusik. Berlin, 1941; Freiburg, 1949.

R. Petzoldt. Robert Schumann. Leipzig, 1941; 2. Aufl.— 1947.

K. H. Wörner. Robert Schumann. Zürich — Freiburg, 1949.

R. Steglich. R. Schumanns Kinderszenen. Kassel und Basel, 1949.

P. Sutermeister. R. Schumann. Zürich, 1949; Berlin und Darmstadt, 1951.

W. Gurlitt. R. Schumann und die Romantik in der Musik. «106. Niederrheinisches Musikfest in Düsseldorf», «Jahrbuch», 1951.

Fr. Feldmann. Zur Frage des «Liederjahres» bei Robert Schumann. «Archiv für Musikwissenschaft IX», 1952.

H. Schulze. Zur Frage der ästhetischen Anschauungen Robert Schumanns. Studienmaterial für die Künstlerischen Jahranstalten der Deutschen Demokratischen Republik. 1954.

Paula und Walter Rehberg. Robert Schumann. Sein Leben und sein Werk. Zürich und Stuttgart, 1954.

G. Eismann. Robert Schumann. Eine Biographie in Wort und Bild. Leipzig, 1956. 2. Aufl.— 1964.

«Robert Schumann. Sein Leben in Bildern». Textteil — Richard Petzoldt. Bildteil — Eduard Grass. Leipzig, 1956.

J. Dieckmann. Gedenken an Robert Schumann. Berlin, 1956 (Rede, gehalten auf Schlußveranstaltung der Zwickauer Schumann-Feier am 29. Juli 1956).

«Robert Schumann». Aus Anlass seines 100. Todestages. Herausgegeben im Auftrage des Deutschen Schumann-Komitees von Hans Joachim Moser und Eberhard Rebling. Leipzig, 1956.

Der Festschrift zum Geleit. Joseph Haas. München. Robert Schumann zu seinem 100. Todestag — Ein Bekenntnis. Erich Schenk. Wien. Halbjahr der Erwartung — Der Aufenthalt Robert Schumanns in Wien 1838/39. Karl Laux. Dresden. «Dresden ist doch gar zu schön». — Schumann in der sächsischen

Hauptstadt.— Eine Ehrenrettung. Paula Rehberg. Zürich. Wege der Biographik unter Berücksichtigung des Falles Schumann. Stefania Lobaczewska. Krakau. Schumann — Chopin. Walter Serauky. Leipzig. Robert Schumann in seinem Verhältnis zu Ludwig van Beethoven und Franz Liszt. Wolfram Schwinger. Berlin. Schumann und Chelard.— Ein biographischer Beitrag für Jahre 1839—1841. Fritz Noske. Amsterdam. Schumann und die niederländische Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst. Johannes Besser. Zwickau. Die Beziehungen Franz Brendels zur Hegelschen Philosophie.— Ein Beitrag zur Musikanschauung des Schumann-Kreises. Lars-Erik Sanner. Uppsala (Schweden). Schumann und das schwedische Musikleben im XIX. Jahrhundert. Richard Petzoldt. Leipzig. Klassik, Romantik und Klassizismus bei Robert Schumann. Hans Joachim Moser. Berlin. Die Faustszenen. Kurt Hahn. Berlin. Schumanns Klavierstil und die Klaviere seiner Zeit. Eberhard Rebling. Berlin. «Jede Nerve voll Musik...» — Bemerkungen zur Interpretation Schumannscher Klaviermusik am Beispiel des «Carnaval» op. 9. György Kroó. Ungarn. Gemeinsame Formprobleme in den Klavierkonzerten von Schumann und Liszt. Walther Siegmund-Schultze. Halle/Saale. Schumann und das Oratorium. Erich Margenburg. Berlin. Zur Frage der Fugenform in Klavierwerken Robert Schumanns. Hans Christoph Wobbs. Berlin. Einige Bemerkungen zu Robert Schumanns vierhändiger Klaviermusik. Georg Eismann. Zwickau. Das Robert-Schumann-Museum zu Zwickau.

G. v. Dadelsen. R. Schumann und die Musik Bachs. «Archiv für Musikwissenschaft XIV», 1957.

J. Alf. Schumann-Pflege und Schumann-Tradition im Rheinland. Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte XIX. Köln, 1957.

U. Martin. Ein unbekanntes Schumanns Autograph. Die Musikforschung. 1959, Heft IV [О работе Шумана над «Kunst der Fuge» И. С. Баха].

Konzertbuch. Orchestermusik. I. Teil. Herausgegeben von K. Schönewolf. Berlin, 1959 [стр. 496—517 — биографическая справка, о симфониях, увертюрах, концертах; автор — Johannes Besser].

E. Melkus. Eine vollständige 3. Violinsonate Schumanns. «Neue Zeitschrift für Musik», 1960, CXXI.

«Sammelbände der Robert-Schumann-Gesellschaft», I, Leipzig, 1961.

Johannes Dieckmann. Zum Geleit. Karl Laux. In memoriam — Robert Schumann und Joseph Haas — ein «Bündnis verwandter Geister». Johannes Dieckmann. Gedenken an Robert Schumann. D. W. Shitomirski. Schumann in Rußland. Olivier Alain. Schumann und französische Musik. Ivan Vojtěch. Am Rande der Schumann — Smetana — Frage. Robert Schumann. Über die Kunst zu entbehren. Michael Schuncke. Die Künstlerfreundschaft zwischen Robert Schumann und Ludwig Schuncke. Antal Molnar. Die beiden Klavier-Trios in d-moll von Schumann (op. 63) und Mendelssohn (op. 49). Georg Eismann. Das authentische Schumann-Bild.

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ¹

- Аллегро, для ф-п., ор. 8 (h-moll) — 621, 798
- «Альбом песен для юношества», для гол. с ф-п., ор. 79 (Гофман фон Фаллерслебен, Гейбель, Уланд, Геббель, Андерсен, Гете и др.) — 549, 597, 816, 817
- «Альбом для юношества», для ф-п., ор. 68—349, 374—378, 419, 652, 802
- «Альбомные листки» — см. «Листки из альбома»
- Анданте и вариации, для двух ф-п., ор. 46—570, 804
- «Арабеска», для ф-п., ор. 18—272, 294, 401, 406, 447—449, 800
- «Арлекин» — см. «Карнавал»
- «Бабочки», для ф-п., ор. 2—122, 138, 140, 141, 143, 179, 273—283, 288, 290, 294, 350, 399, 400, 419, 441, 442, 449, 622, 797
- «Басня» — см. «Фантастические пьесы»
- «Бедный Петер», для гол. с ф-п., ор. 53—534, 551, 609, 610, 815
- «Бессвязное сновидение» — см. «Фантастические пьесы»
- «Благородный вальс» — см. «Карнавал»
- «Blumenstück», для ф-п., ор. 19—386, 387, 800 ✓
- «Большая симфония для орк.», g-moll (юношеская) — 621
- «Братья-враги», для гол. с ф-п., ор. 49 (Гейне) — 607, 815
- «Bunte Blätter» — см. «Пестрые листки»
- «Валтасар», для гол. с ф-п., ор. 57 (Гейне) — 604, 606, 607, 815
- «Вальс» — см. «Листки из альбома»
- Вариации на тему Abegg — см. Тема на имя Abegg

¹ В указателе названы произведения Р. Шумана, упомянутые в основном тексте книги (стр. 5—761). Курсивом отмечены страницы из Списка музыкальных произведений. Сокращенные обозначения: гол.—голос, орк.—оркестр, ф-п.—фортепиано, фортепианный.

Вариации на тему Аллегретто из симфонии № 7 Бетховена,
для ф-п. (не издано) — 138

Вариации на тему Es-dur, для ф-п. — 753, 755

Вариации на тему ноктюрна Шопена, для ф-п. (не издано) —
138

Вариации на тему Sehnsuchtswalzer Шуберта, для ф-п. (не
издано) — 138

«Вдова горца» — см. «Мирты»

«В духе сицилианы» — см. «Альбом для юношества»

«Венский карнавал», для ф-п., ор. 26—349, 365—367, 382, 416,
419, 428, 439, 530, 661, 801

«Верхом на палочке» — см. «Детские сцены»

«Веселый крестьянин, возвращающийся с работы» — см. «Аль-
бом для юношества»

«Веселый путешественник», для гол. с ф-п., ор. 77 (Эйхен-
дорф) — 596, 816

«Весеннее путешествие», для гол. с ф-п., ор. 45 (Эйхен-
дорф) — 536, 597, 814

«Весенняя ночь» — см. «Круг песен» ор. 39

«Весенняя» симфония — см. Симфония № 1

«Вечером» — см. «Фантастические пьесы»

«Вещая птица» — см. «Лесные сцены»

«В заключение» — см. «Мирты»

«В замке» — см. «Круг песен» ор. 39

«Взор его при встрече» — см. «Любовь и жизнь женщины»

«Возрождение поэта» — см. Шесть стихотворений из «Книги
песен художника» Рейника

«Воскресенье» — см. «Альбом песен для юношества»

«Воскресный день на Рейне» — см. Шесть стихотворений из
«Книги песен художника» Рейника

«В сиянье теплых майских дней» — см. «Любовь поэта»

«Вечерняя песня» — см. Три ф-п. сонаты для юношества

«Вопрос» — см. Двенадцать стихотворений Ю. Кернера

«Во сне я горько плакал» — см. «Любовь поэта»

«Воспоминание» — см. Шесть ранних песен

«Встреча в лесу» — см. «Круг песен» ор. 39

«Встречаю взор твоих очей» — см. «Любовь поэта»

«В цветах белоснежных лилий» — см. «Любовь поэта»

«Вы злые, злые песни» — см. «Любовь поэта»

«Геновева», опера, ор. 81—265, 275, 511, 512, 516, 624, 687, 699,
711—730, 739, 827

«Герман и Доротей», увертюра, ор. 136—742, 807

«Гирляндой из мирт» — см. «Круг песен» ор. 24

«Горский парень», для смешанного хора a cappella, ор. 55
(Бернс) — 504, 895

«Грезы» — см. «Детские сцены»

«Давидсбюндлеры», для ф-п., ор. 6—34, 144, 290, 292—294, 381, 398, 399, 400, 409, 410, 420, 446, 447, 451, 454, 469, 472, 798
«Два гренадера», для гол. с ф-п., ор. 49 (Гейне) — 614—620, 815

Двенадцать стихотворений из «Весны любви» Рюккерта, для гол. с ф-п., ор. 37—542, 590, 593, 813

Двенадцать стихотворений Ю. Кернера, для гол. с ф-п., ор. 35—539, 540, 549, 550, 551, 588, 590, 596, 812

«День с надеждой я встречаю» — см. «Круг песен» ор. 24

«Детские сцены», для ф-п., ор. 15—27, 349, 358, 371—374, 376, 378, 420, 599, 661, 799

«Доброй ночи», для смешанного хора а cappella, ор. 59 (Рюккерт) — 504, 895

Еврейские песни — см. Три романса из «Еврейских песен» Байрона, ор. 95

«Евсебий» — см. «Карнавал»

«Ее он страстно любит» — см. «Любовь поэта»

«Жди меня, моряк отважный» — см. «Круг песен» ор. 24

«Жена вождя» — см. «Мирты»

«Забытой старой сказки» — см. «Любовь поэта»

«Засыпающий ребенок» — см. «Детские сцены»

«Знаешь ты край» — см. Песни из «Вильгельма Мейстера»

«Зубная боль», для смешанного хора а cappella, ор. 55 (Бернс) — 504, 895

«Игра в жмурки» — см. «Детские сцены»

«Из еврейских мелодий» — см. «Мирты»

Интермеццо, для ф-п., ор. 4—138, 141, 143, 350—353, 410, 428, 797

Интродукция и Аллегро аппассионато. Концертштюк для ф-п., ор. 92—339, 340, 368, 514, 807

«И розы и лилии» — см. «Любовь поэта»

«Испанский лидершпиль», для гол. с ф-п., ор. 74 (Гейбель) — 544—546, 602, 816, 822

«Как ландыш, ты прекрасна» — см. «Мирты»

«К Анне», для гол. с ф-п. (Кернер) — 313, 820

«Канон» — см. Три ф-п. сонаты для юношества

«Карнавал», для ф-п., ор. 9—13, 34, 35, 141, 143, 152, 166, 182, 273, 281, 283—290, 292, 293, 296, 339, 369, 381, 390, 393—399, 405, 408, 420, 421, 428, 442, 443, 450, 451, 455, 469, 470, 472, 473, 475, 476, 622, 631, 798

Квартет для струнных и ф-п., ор. 47—626, 669, 677—678, 810

- Квартеты струнные, ор. 41—661, 662, 810
 Квартет № 1, a-moll — 624, 625, 662, 663, 666, 667, 810
 Квартет № 2, F-dur — 419, 624, 663, 665, 810
 Квартет № 3, A-dur — 424, 425, 624, 630, 663, 664, 665, 668, 669, 682, 810
- Квинтет для струнных и ф-п., ор. 44—275, 417, 494, 501, 624, 625, 630, 669, 670, 671—677, 810
- «Киарина» — см. «Карнавал»
- «К любимой мчат меня мечты» — см. «Круг песен» ор. 24
- «Кокетка» — см. «Карнавал»
- «Колечко золотое» — см. «Любовь и жизнь женщины»
- «Колыбельная горца» — см. «Мирты»
- «Колыбельная песня» — см. «Листики из альбома»
- «Конец песни» — см. «Фантастические пьесы»
- «Контрабандист» — см. «Испанский лидершпиль»
- Концерт без оркестра — см. сонату для ф-п. № 3
- Концерт для ф-п. с орк., e-moll (не окончен, не издан) — 68
- Концерт для ф-п. с орк., F-dur (не окончен, не издан) — 122, 138, 238, 330
- Концерт для ф-п. с орк., ор. 54—143, 144, 275, 330—339, 404, 405, 413, 414, 415, 418, 421, 422, 428, 451, 491, 500, 512, 685, 740, 807
- Концерт для виолончели с орк., ор. 129—418, 740, 744, 745—747, 807
- Концерт для скрипки с орк. — 418, 744, 745, 807
- Концертное аллегро с интродукцией, для ф-п. с орк., ор. 143—339, 340, 368, 807
- Концертштюк для ф-п. с орк., ор. 92 — см. Интродукция и Аллегро аппассионато
- Концертштюк для четырех валторн и орк., ор. 86—514, 807
- «К оружию» — см. «Три песни свободы»
- «Крейслериана», для ф-п., ор. 16—34, 35, 43, 143, 144, 180, 254, 265, 273, 294, 295, 302—309, 358, 381, 393, 401—403, 417, 419, 421, 424, 429, 433, 434, 451—454, 458, 459, 461, 467, 470, 494, 512, 516, 530, 571, 616, 623, 624, 632, 642, 661, 685, 799, 800
- «Круг песен» для гол. с ф-п., ор. 24 (Гейне) — 531, 546, 549, 551—558, 810, 811
- «Круг песен», для гол. с ф-п., ор. 39 (Эйхендорф) — 531, 534, 536—539, 546, 547, 550, 593—595, 603, 695, 813
- «Крылья» — см. Двенадцать стихотворений из «Весны любви» Рюккерта
- «К солнечному лучу» — см. Шесть стихотворений из «Книги песен художника» Рейника
- «Кто олинким хочет быть» — см. Песни из «Вильгельма Мейстера»

- «Кто сжег очей твоих лазурь» — см. Двенадцать стихотворений Ю. Кернера
- «Кто тайно ночью не страдал» — см. Песни из «Вильгельма Мейстера»
- «Кузнец», для смешанного хора a cappella, op. 145—504, 826
- «Лендлер» — см. «Листки из альбома»
- «Лесные сцены», для ф-п., op. 82—294, 349, 370, 371, 420, 434—440, 457, 476, 683, 684, 708, 802, 803
- «Листки из альбома», для ф-п., op. 124—290, 369, 370, 420, 803
- «Лорелея», для гол. с ф-п., op. 53 (Лоренц) — 547, 815
- «Лотос» — см. «Мирты»
- «Лунная ночь» — см. «Круг песен» op. 39
- «Любовь и жизнь женщины», для гол. с ф-п., op. 42 (Шамиссо) — 531, 535, 551, 581—586, 662, 814
- «Любовь поэта», для гол. с ф-п., op. 48 (Гейне) — 275, 369, 419, 420, 428, 429, 529—532, 535, 541, 542, 547—549, 551, 552, 558—581, 585, 586, 588, 608, 620, 641, 662, 672, 814, 815
- «Лютер», замысел оратории — 516, 742, 743
- «Маленькая fuga» — см. «Альбом для юношества»
- «Маленький этюд» — см. «Альбом для юношества»
- «Мальчик с чудесным рогом», для гол. с ф-п., op. 30 (Гейбель) — 596, 812
- «Манфред», музыка к поэме Байрона, op. 115—514, 687, 714, 730—738, 827, 828
- «Манфред», увертюра — 421, 422, 428, 429, 630, 730, 731, 732—736, 828
- «Марш давидсбюндлеров против филистимлян» — см. «Карнавал»
- «Марш солдатиков» — см. «Альбом для юношества»
- Марши — см. Четыре марша для ф-п., op. 76
- «Меланхолия» — см. «Испанский лидершпиль»
- «Мечта ребенка» — см. Три ф-п. сонаты для юношества
- «Милые сестры» — см. «Любовь и жизнь женщины»
- «Мирты», для гол. с ф-п., op. 25 (Гете, Рюккерт, Байрон, Мур, Гейне, Бернс, Мозен) — 369, 530, 531, 536, 542, 547, 548, 550, 586—591, 599—602, 620, 695, 811
- «Мне снится ночами образ твой» — см. «Любовь поэта»
- «Музыкант», для гол. с ф-п., op. 40 (Андерсен) — 534, 548, 571, 607—609, 813, 814
- «На взморье вечером», для гол. с ф-п., op. 45 (Гейне) — 597, 598, 814
- «Над Рейна светлым простором» — см. «Любовь поэта»
- «На простор» — см. «Альбом песен для юношества»

- «Народная песенка», для гол. с ф-п., ор. 51 (Рюккерт) — 598, 815
- «На розочку похожа ты», для гол. с ф-п., ор. 27 (Бернс) — 601, 811, 812
- «Невеста льва», для гол. с ф-п., ор. 31 (Шамиссо) — 604, 812
- «Невеста солдата», для гол. с ф-п., ор. 64 (Мерике) — 599, 815
- «Нежно прильни ты к сердцу» — см. «Любовь и жизнь женщины»
- «Незнакомец» — см. «Альбом для юношества»
- «Не знаю, верить ли счастью» — см. «Любовь и жизнь женщины»
- «Немецкий вальс» — см. «Карнавал»
- Новеллеты, для ф-п., ор. 21—143, 144, 350, 358—363, 367, 387—389, 424, 443, 444, 446, 456, 458, 557, 623, 661, 800
- «Ночные пьесы», для ф-п., ор. 23—363—365, 530, 800, 801
- «Ночью» — см. «Фантастические пьесы»
- «Одинокие цветы» — см. «Лесные сцены»
- «Одиночество», для гол. с ф-п., ор. 90 (Ленау) — 549, 746, 817
- «Один я, грустя и вздыхая» — см. «Круг песен» ор. 24
- «О, если б цветы угадали» — см. «Любовь поэта»
- «Он прекрасней всех на свете» — см. «Любовь и жизнь женщины»
- «Орешник» — см. «Мирты»
- «Осенью», для гол. с ф-п. (Кернер) — 315
- «Отшельник», для гол. с ф-п., ор. 83 (Эйхендорф) — 603, 604, 817
- «О чужих странах и людях» — см. «Детские сцены»
- «Паганини» — см. «Карнавал»
- «Паж», для гол. с ф-п., ор. 30 (Гейбель) — 603, 812
- «Панталон и Коломбина» — см. «Карнавал»
- «Первая зелень» — см. Двенадцать стихотворений Ю. Кернера
- «Перчатка», для гол. с ф-п., ор. 87 (Шиллер) — 606, 817
- «Песенка в форме канона» — см. «Альбом для юношества»
- Песни — 550
- Песни из «Вильгельма Мейстера», для гол. с ф-п., ор. 98а (Гете) — 531, 591, 592, 818
- Песни на стихи Байрона — см. Три романса из «Еврейских песен» Байрона, ор. 95
- Песни на стихи Ленау — см. Шесть стихотворений на стихи Н. Ленау, ор. 90
- Песни свободы — см. Три песни свободы
- «Песня Блонделя», для гол. с ф-п., ор. 53 (Зейдль) — 606, 815
- «Песня итальянских моряков» — см. «Альбом для юношества»

- «Песня кузнеца», для гол. с ф-п., ор. 90 (Ленау) — 536, 817
- «Песня любви», для гол. с ф-п., ор. 51 (Гете) — 547, 815
- «Песня свободы» — см. «Три песни свободы»
- «Песня странника» — см. Двенадцать стихотворений Ю. Кернера
- «Пестрые листки», для ф-п., ор. 99—368—370, 459—461, 550, 759, 803
- «Плачущая» — см. Шесть ранних песен
- «Подснежник» — см. «Альбом для юношества»
- «Покинутая девушка», для гол. с ф-п., ор. 64 (Мерике) — 531, 549, 598, 815, 816
- «Порыв» — см. «Фантастические пьесы»
- «Посвящение» — см. «Мирты»
- «Почему?» — см. «Фантастические пьесы»
- «Почти серьезно» — см. «Детские сцены»
- «Поэт говорит» — см. «Детские сцены»
- «Праздничная увертюра», для орк. и хора, ор. 123—740, 760, 806
- «Предостережение», для гол. с ф-п., ор. 119 (Пфариус) — 746, 819
- «Прижмись поскорее к груди моей» — см. «Круг песен» ор. 24
- «Признание» — см. «Карнавал»
- «Причуды» — см. «Фантастические пьесы»
- «Прогоулка» — см. «Карнавал»
- «Проклятье певца», для солистов, хора и орк., ор. 139 (Уланд — Польш) — 744, 828
- «Прощай, радость и любовь» — см. Двенадцать стихотворений Ю. Кернера
- «Прощание горца» — см. «Мирты»
- «Пугание» — см. «Детские сцены»
- «Радость бурной ночи» — см. Двенадцать стихотворений Ю. Кернера
- «Рай и Пери», для солистов, хора и орк., ор. 50—265, 275, 452, 478, 504, 512, 624, 687, 691—699, 701, 739, 744, 827
- «Рейнская» симфония — см. Симфония № 3
- «Реквием по Миньоне», для солистов, хора и орк., 986 (Гете) — 514, 516, 687, 827
- «Рождественская песня», для соло, хора и орк., ор. 71 (Рюккерт) — 516, 827
- Романс — см. «Листки из альбома»
- «Романс мальчика, пасущего гусей», для смешанного хора a cappella, ор. 145 (с испанского) — 504, 826
- Романсы для ф-п., ор. 28 — см. Три романса для ф-п., ор. 28
- «Рондолетто» — см. Три ф-п. сонаты для юношества
- «Рыбак», для гол. с ф-п. (Гете) — 525—527, 820
- «Рыжая Ханна», для гол. с ф-п., ор. 31 (Шамиссо) — 606, 812

- «Светлых снов моих могила» — см. «Круг песен» оп. 24
«Свобода духа» — см. «Мирты»
«Северная песня» — см. «Альбом для юношества»
«Сердечная мука», для гол. с ф-п., оп. 107 (Ульрих) — 549, 588, 746, 819
Симфонии — 275, 624, 625, 806
Симфония g-moll (не издана) — 138
Симфония № 1 («Весенняя»), B-dur, оп. 38—412, 491, 494, 623, 635—643, 692, 806
Симфония № 2, C-dur, оп. 61—417, 512, 624, 630, 643, 644—650, 706, 806
Симфония № 3 («Рейнская»), Es-dur, оп. 97—275, 419, 624, 630, 650—655, 706, 742, 806
Симфония № 4, d-moll, оп. 120—295, 361, 412, 413, 417, 624, 655—659, 685, 692, 740, 806
«Симфонические этюды», для ф-п., оп. 13—13, 34, 143, 158, 275, 294, 295—302, 307, 349, 361, 393—395, 404, 408, 409, 419, 438, 451, 457, 468, 472, 473, 567, 664, 696, 737, 799
Скерцо, для ф-п., f-moll (посмертное сочинение) — 318, 804
«Слышу ли песни звуки» — см. «Любовь поэта»
«Смелый наездник» — см. «Альбом для юношества»
«Смотрят замки в воды Рейна» — см. «Круг песен» оп. 24
«Солдат», для гол. с ф-п., оп. 40 (Андерсен) — 607, 613, 614, 813, 814
Сонаты для ф-п. — 143, 182, 451
Соната № 1, fis-moll, оп. 11—144, 153, 296, 309—314, 413, 415, 416, 421, 422, 428, 442, 530, 617, 622, 696, 799
Соната № 2, g-moll, оп. 22—179, 183, 314—317, 406, 408, 432, 469, 530, 800
Соната № 3, f-moll, оп. 14 («Концерт без оркестра») — 317—320, 414, 416, 799
Сонаты для скрипки и ф-п. — 740, 745, 808
Соната № 1, a-moll, оп. 105—745, 808
Соната № 2, d-moll, оп. 121—745, 808
«Сон матери», для гол. с ф-п., оп. 40 (Андерсен — Шамиссо) — 549, 611, 612, 813, 814
«Старая песня» — см. Двенадцать стихотворений Ю. Кернера
«Сто пятидесятый псалом», для хора и орк. (не издан) — 65, 67
«Странствие» — см. Двенадцать стихотворений Ю. Кернера
«Странствие Розы», для солистов, хора и орк., оп. 112 (Горн) — 687, 743, 744, 827
«Сумерки» — см. «Круг песен» оп. 39
«Сфинксы» — см. «Карнавал»
Сцены из «Фауста» Гете, для солистов, хора и орк. — 265, 275, 497, 504, 514, 516, 624, 687, 699—711, 732, 742, 829

- «Танцы давидсбюндлеров» — см. «Давидсбюндлеры»
 «Танцующие буквы» — см. «Карнавал»
 Тема на имя Abegg, для ф-п., ор. 1—122, 138, 274, 394, 797
 Тема с вариациями — см. Три ф-п. сонаты для юношества
 «Тихая любовь» — см. Двенадцать стихотворений Ю. Кернера
 «Тихие слезы» — см. Двенадцать стихотворений Ю. Кернера
 Токката, для ф-п., ор. 7—122, 141, 142, 348, 349, 431, 432, 798
 «Тоска», для гол. с ф-п., ор. 51 (Гейбель) — 542—544, 590, 815
 «Тоска о лесах» — см. Двенадцать стихотворений Ю. Кернера
 «Тот лишь, кто сам страдал» — см. Песни из «Вильгельма Мейстера»
 «Трагедия», для гол. с ф-п., ор. 64 (Гейне) — 531, 551, 607, 612, 613, 815, 816
 Трио для ф-п., скрипки и виолончели — 669, 670, 679, 809
 Трио № 1, d-moll, ор. 63 — 514, 679—681, 809
 Трио № 2, F-dur, ор. 80—681—683, 809
 Трио № 3, g-moll, ор. 110—670, 683—686, 809
 «Три песни свободы», для мужского хора с духовым орк. (ad lib.) (Ульрих, Фюрст, Фрейлиграт) — 514, 515, 825
 Три романса, для гол. с ф-п., ор. 31 (Шамиссо) — 152, 812
 Три романса, для ф-п., ор. 28—367, 368, 427, 457, 801
 Три романса из «Еврейских песен» Байрона, ор. 95—591, 817
 Три фантастические пьесы, для ф-п., ор. 111—357, 803
 Три ф-п. сонаты для юношества, ор. 118—378, 803
 «Ты в первый раз наносишь мне удар» — см. «Любовь и жизнь женщины»
 Увертюра, скерцо и финал, для орк., ор. 52—624, 643, 644, 806
 «У дверей, как скромный нищий» — см. Песни из «Вильгельма Мейстера»
 «Узнавание» — см. «Карнавал»
 «У камина» — см. «Детские сцены»
 «Утешение певца», для гол. с ф-п., ор. 127 (Кернер) — 746, 819
 «Фанданго», для ф-п. (не издано) — 310
 Фантазия, для скрипки с орк., ор. 131—744, 807
 Фантазия, для ф-п., ор. 17—143, 156, 295, 296, 320—329, 415, 418, 421, 428, 442, 451, 456, 472, 473, 616, 622, 623, 632, 800
 «Фантастический танец» — см. «Листки из альбома»
 «Фантастические пьесы», для ф-п., ор. 12—23, 179, 182, 353—357, 381, 420, 428, 434—438, 439, 440, 456, 461, 467, 530, 549, 556, 631, 737, 799
 «Фантастические пьесы», для ф-п. и кларнета, ор. 73—357, 808
 «Фантастические пьесы», для ф-п., скрипки и виолончели, ор. 88—357, 669, 809

«Фантастические пьесы», для ф-п., ор. 111—357, 410, 803
Фигурированный хорал — см. «Альбом для юношества»
«Флорестан» — см. «Карнавал»

Хорал — см. «Альбом для юношества»

«Цветов венок душистый» — см. «Любовь поэта»
«Цветок смирения», для гол. с ф-п., ор. 83 (Рюккерт) — 588,
817

«Цыганский танец» — см. Три ф-п. сонаты для юношества

«Черно-красно-золотое» — см. «Три песни свободы»

Четыре марша для ф-п., ор. 76—514, 517, 802

Четыре ф-п. пьесы, ор. 32—494, 801

«Что нас разлучит, родная» — Двенадцать стихотворений из
«Весны любви» Рюккерта

Шесть концертных этюдов по каприсам Паганини, для ф-п.,
ор. 10—120, 340, 343—347, 798, 799

Шесть ранних песен, для гол. с ф-п. (Экерт, Байрон, Якоби,
Кернер) — 525—528, 820

Шесть стихотворений из «Книги песен художника» Рейника,
для гол. с ф-п., ор. 36—536, 593, 595—597, 812, 813

Шесть стихотворений Н. Ленау, ор. 90—591, 817

Шесть фуг на имя Bach для органа или педального ф-п.,
ор. 60—471, 801

«Шопен» — см. «Карнавал»

«Шутка» — см. «Листки из альбома»

Экспромт на тему Клары Вик, для ф-п., ор. 5—138, 149, 294,
295, 394, 403, 432, 433, 797

«Эльф» — см. «Листки из альбома»

«Эстрелла» — см. «Карнавал»

«Этюды в форме вариаций» — см. «Симфонические этюды»

Этюды для педального ф-п., ор. 56—62, 801

Этюды для ф-п. по каприсам Паганини, ор. 3—120, 138, 340,
342, 343—347, 797

Юмореска, для ф-п., ор. 20—178, 383—386, 405, 410, 417, 421,
422, 424, 425, 461, 622, 661, 800

«Я не сержусь» — см. «Любовь поэта»

«Я отчаялся» — см. «Круг песен» ор. 24

«Я утром в саду встречаю» — см. «Любовь поэта»

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН¹

- Абегг (Abegg) Мета — 274
Аберт (Abert) Герман — 7, 274, 295, 332, 366, 367, 522, 721,
727, 747
Алексис (Alexis) Виллибальд — 96, 97, 98, 100
Альшванг Арнольд Александрович — 534
Алябьев Александр Александрович — 572
Анакреон — 95
Андерсен Ханс Кристиан — 372, 532, 608, 611, 613, 689
Ансело (литературный салон мадам Ансело) — 26
Ариосто (Ariosto) Лодовико — 111
Арним (Arnim) Людвиг Ахим фон — 28
Асафьев Борис Владимирович — 5, 269, 270, 602, 605, 606
Асмус Валентин Фердинандович — 217, 261
Аттерн (Attern) Вильгельм — 208
Байо (Baillot) Пьер Мари Франсуа — 628
Байрон Джордж Гордон — 14, 21, 48, 57, 324, 531, 532, 542, 590,
591, 689, 730—732, 735, 737, 738
Бакунин Михаил Александрович — 514
Балакирев Милий Алексеевич — 36
Бальзак Оноре де — 9, 11, 12, 14, 15, 26, 232
Баргиль (Bargiel), второй муж Марианны Тромлиц (см.) —
144
Барт (Barth) Иоганн Амброзиус — 196
Барт (Barth), филолог — 58
Бах (Bach) А., художник — 75
Бах Иоганн Себастьян — 17, 22, 35, 40, 63, 85, 86, 92, 129, 138,
142, 153, 180, 208, 211, 219, 220, 224, 254, 261, 296, 300, 317,
337, 341, 347, 348, 378, 381, 383, 430, 432, 451—455, 462,
486, 490, 496, 499, 504, 534, 567, 597, 611, 649, 653, 660, 683
Бах Филипп Эммануил — 24

¹ Указатель относится к основному тексту книги (стр. 5—761).

- Бейер (Beuer), филолог — 58
Беккер (Becker) Карл Фердинанд — 478
Беккер (Becker) Руперт — 753
Беккер (Becker) Эрнст Адольф — 156, 158
Беллини Винченцо — 496, 729
Бельвиль (Belleville) Анна Каролина — 148
Бендеман (Bendemann) Эдуард — 505, 506, 751
Бёнер (Böhner) Людвиг — 303
Беннет (Bennett) Вильям Стерндаль — 156, 220, 225, 252, 256, 301, 465
Беранже Пьер Жан — 613
Бергер (Berger) Людвиг — 135, 204
Бернс Роберт — 504, 532, 533, 599, 601
Берлиоз Гектор — 9, 14, 15, 22, 23, 36, 193, 210, 213, 225, 241—247, 249—251, 261, 422, 423, 426, 471, 509, 592, 627—629, 632, 690, 710
Бертини (Bertini) — 206
Бётгер (Böttger) Адольф — 636
Бёттихер (Boetticher) Вольфганг — 7, 112, 113, 162, 348
Бетховен Людвиг ван — 9, 10, 17, 22, 23, 25, 31, 35, 36, 64, 66, 114, 129, 138, 141, 142, 158, 159, 166, 168, 171, 172, 180, 182, 184, 189, 204, 208, 210, 211, 214, 215, 220—223, 224, 232, 241, 243, 245, 254, 256, 258, 261, 295, 296, 303, 310, 313, 318, 320, 321, 332, 333, 337, 341, 347, 352, 360, 374, 377—379, 383, 392, 394, 410—412, 415, 486, 490, 494, 495, 500, 501, 515, 519, 526, 599, 620, 622, 623, 625, 626—630, 636, 639, 640, 641, 646, 651, 659—661, 663, 669, 672, 683, 709, 726, 733, 739, 756
Би (Bie) Оскар — 546, 548
Блок Александр Александрович — 573
Бородин Александр Порфирьевич — 438
Брамс Иоганнес — 252—254, 347, 370, 635, 658, 683, 748—749, 754, 757—759, 760, 761
Брее (Bree) Иоганн Бернгард ван — 225
Брендель (Brendel) Франц — 467, 470, 529
Брентано (Brentano) Клеменс — 28, 126, 268
Брумме (Brumme) Макс Альфред — 331
Бруйк (Bruyck) Карл Дебруа ван — 509
Буальдьё Франсуа Адриен — 65, 189
Булль Уле Борнеман (Уле Булль) — 170, 477
Бургмюллер (Burgmüller) Роберт — 520, 521, 526
Бухгорн (Buchhorn) Людвиг — 304
Бюккен (Bücken) Эрнст — 709
Бюлов Ганс — 634
Вагнер Рихард — 9, 19, 251, 289, 422, 427, 430, 436, 451, 452, 499, 506—512, 514, 519, 535, 548, 582, 620, 628, 635, 688, 689, 716, 724

- Вагнер (Wagner) Эрнст — 426
 Вакенродер (Wackenroder) Вильгельм Генрих — 257
 Вальтер (Walter) Герман — 77
 Василевский (Wasilewski) Вильгельм Йозеф — 8, 69, 132, 135, 321
 Вебенау (Webenau) Юлия (урожденная Барони-Кавалькабо) — 167
 Вебер (Weber) Готфрид — 140, 195
 Вебер Карл Мария — 9, 25, 28, 63, 64, 65, 69, 189, 194, 245, 257, 318, 330, 490, 520, 521, 523, 526, 688, 689, 716, 740
 Вебер (Weber), филолог — 58
 Вебер (Weber) Фридрих — 111
 Вейгль (Weigl) Йозеф — 189
 Вейссе (Weisse) Христиан Феликс (?) — 57
 Вейхерт (Weichert), филолог — 58
 Вендт (Wendt), профессор в Лейпциге — 59
 Венцель (Wenzel) Эрнст Фердинанд — 175, 635
 Верди Джузеппе — 612
 Вёрнер (Wörner) Карл — 8, 86, 88, 118, 268, 308, 348, 550, 590, 596, 648, 667, 678, 746, 750
 Виардо-Гарсиа Полина — 496, 572
 Виганд (Wigand) Георг — 747
 Виде (Wiede), владелец коллекции рукописей Р. Шумана — 13
 Видебейн (Wiedebein) Готлоб — 114, 520, 526
 Виельгорские — 493, 494
 Виельгорский Михаил Юрьевич — 493, 494
 Вик (Wieck) Альвин, сын Фридриха Вика — 114, 131, 132, 144, 147, 371
 Вик (Wieck) Густав, сын Фридриха Вика — 114, 144, 147, 247, 371
 Вик Клара — см. Шуман Клара
 Вик (Wieck) Мария, дочь Фридриха Вика — 114, 373
 Вик (Wieck) Фридрих — 45, 104, 114, 116, 118, 119, 121, 125—131, 139, 144, 146, 147, 150, 152—154, 156, 159—166, 168, 173—175, 191, 200, 202, 205, 249, 371, 521
 Вильмонт Николай Николаевич — 706
 Вистлинг (Whistling) Фридрих — 711
 Вольгемут (Wolgemut) Михаэль — 40
 Вундер (Wunder), филолог — 58
 Вюстеман (Wüstemann), филолог — 58
 Габричевский Александр Георгиевич — 7
 Гаде (Gade) Нильс Вильгельм — 225, 497, 499
 Газенклевер (Hasenclever) Л., доктор медицины — 754
 Гайдн Йозеф — 25, 64, 66, 172, 209, 220, 222, 295, 378, 413, 504, 638, 639, 660, 661, 669
 Ган (Hahn) Курт — 471, 473

- Гансенс (Hanssens) Шарль Луи — 225
Ганслик (Hanslick) Эдуард — 490
Гартман (Hartmann) Иоганнес, скульптор — 445
Гартман (Hartmann) Иоганн Петер Эмиль, композитор — 225
Гартман (Hartmann) К. Г. Ф., книготорговец и издатель
в Лейпциге — 196
Гаслингер (Haslinger) Тобиас — 167, 192, 318
Гауптман (Hauptmann) Мориц — 478, 631
Геббель (Hebbel) Фридрих — 511, 690, 711—715, 727
Гейбель (Geibel) Эмануэль — 532, 542, 544, 590, 596, 602, 603
Гейне Амалия — 559
Гейне Генрих — 9, 11, 14, 21, 26, 28, 30, 75, 94, 95, 126, 139, 187,
188, 232—234, 268—270, 272, 289, 296, 338, 522, 523, 532,
551—560, 562, 566, 568, 570, 571, 574, 575, 577, 578, 588,
593, 596, 597, 606—610, 612, 614—615, 616, 620
Гейне Соломон — 126, 559
Гейнефеттер (Heinefetter) Сабина — 170
Гейнзе (Heinze), книготорговец и литератор в г. Цейтс — 45
Гейрингер (Geiringer) Карл — 525
Гейсель, архиепископ в Кёльне — 652
Геллер (Heller) Стефен — 223
Гёльдерлин (Hölderlin) Фридрих — 57
Гельштед (Helsted) Карл — 478
Гемпель (Hempel) Лидди — 70, 71, 73
Гендель Георг Фридрих — 261, 300, 499, 504, 740, 743
Гензельт (Henselt) Адольф — 115, 158, 159, 465, 477, 494, 629
Герман (Hermann), профессор в Лейпциге — 59
Герман (Hermann), филолог — 58
Герольд (Gerold) Карл — 168
Герольд (Hèrold) Луи Жозеф Фердинанд — 121
Гертель (Härtel) Раймунд — 248, 321, 661
Гертель (Härtel) Флоренц (?) — 196
Герц (Herz) Генрих — 10, 69, 129, 137, 191, 207, 228, 230, 463
Герцен Александр Иванович — 24
Герцог (Herzog) Эмиль — 61
Гете Иоганн Вольфганг — 14, 31, 57, 59, 69, 83, 84, 97, 119, 146,
184, 211, 358, 499, 514, 516, 523, 525, 531, 532, 592, 599,
602, 690, 699, 700, 701, 704—706, 709—711, 732, 742, 747
Гётте (Götte) Вильгельм — 75, 76
Гёттинг (Götting) Иоганн Петер — 407
Геценбергер (Götzenberger) Ю., художник — 117
Гиллер (Hiller) Фердинанд — 146, 156, 220, 249, 252, 330, 465,
500, 501, 506, 629, 740, 761
Гировец (Gyrowetz) Адальберт (Иировец Войтех) — 189
Гиршбах (Hirschbach) Герман — 528
Глазунов Александр Константинович — 633
Глезер (Glaeser) Л., художник — 46—48

- Глейм (Gleim) Иоганн Вильгельм Людвиг (?) — 57
Глипка Михаил Иванович — 225, 616
Глок (Glock), виолончелист-любитель — 114
Глюк Христоф Виллибальд — 189, 536, 585, 591, 610, 740
Гомер — 57, 58
Гораций — 57—59
Горн (Horn) Мориц — 742, 744
Горнеман (Hornemann) Христиан — 221
Готье Теофиль — 9
Гофман Эрнст Теодор Амадей — 16, 17, 21, 22, 28, 30, 31, 126, 189, 190, 194, 199, 257, 258, 269, 271, 303—305, 391, 523, 571, 582, 628, 689, 747
Гофмейстер (Hofmeister) Иоганн Фридрих Карл — 196, 643
Граббе (Grabbe) Христиан Дитрих — 139
Грев (Gräv), филолог — 58
Гретри (Grétry) Андре Эрнст Модест — 189
Григ Эдвард — 478, 548, 658, 669, 728
Грильпарцер (Grillparzer) Франц — 180, 181
Гримм (Grimm) Юлиус Отто — 754, 756
Грин (Гриневский) Александр Степанович — 33
Гронов (Gronow), филолог — 58
Гроос (Groos), книготорговец в Гейдельберге — 123
Груле (Gruhle) Ганс Вальтер — 749, 750
Гросгейм (Großheim) Георг Христоф — 65
Гуммель (Hummel) Иоганн Непомук — 63, 64, 121, 123, 127, 129, 131, 140, 147, 471, 501
Гурлит (Gurlitt) Виллибальд — 268
Гуцков (Gutzkow) Карл — 187
Гюбнер (Hübner) Юлиус — 505, 506
Гюго Виктор — 9, 14, 16, 26
Гюnten (Hünten) Франц — 463
Давид (David) Фердинанд — 175, 477, 478, 655, 661
Даннекер (Dannecker) Иоганн Генрих — 97
Даргомьский Александр Сергеевич — 535
Даум (Daum), филолог — 58
Делла Мария (Della-Maria) Доминик — 65
Деверна А., художник — 246
Дёнер (Döhner) Готгильф Фердинанд — 51
Доницетти Гаэтано — 170, 729
Дорн (Dorn) Генрих — 135, 136, 137, 139, 143, 191, 193, 232, 508
Друскин Михаил Семенович — 390
Дюма Александр (отец) — 9
Дюринг (Düring) Георг — 97
Дюссек (Dusseck, Dušek) Ян Ладислав — 64
Евсебий (Eusebius), псевдоним Р. Шумана — 139, 153, 190, 193, 199, 200, 203, 204, 230, 258, 275, 288, 289, 292—294, 297, 306, 310, 578

- Жан Поль (Jean Paul; Иоганн Пауль Рихтер)** — 30, 57, 60, 68, 72, 74, 75, 81—92, 94, 118, 170, 187, 199, 211, 225, 240, 258, 274, 275, 283, 426, 630, 747
Жорж Санд (Аврора Дюпен-Дюдеван) — 9, 16, 231
Жуковский Василий Андреевич — 616
Зедльницкий Йозеф Граф — 167
Зейдль (Seidl) Иоганн Габриэль — 606
Зейме (Seume) Иоганн Готфрид — 79
Зейфрид (Seufried) Игнац — 167
Земмель (Semmel) Мориц — 110, 111
Зимрок (Simrock) Николаус — 760
Злотник (Zlotnik) Ашер — 633
Зонтаг (Sontag) Генриетта — 572
Иенс (Iähns) Фридрих Вильгельм — 208
Изуар (Isouard) Никколо — 189
Иоахим (Joachim) Йозеф — 748, 758, 760, 761
Казанец Этелий Филиппович — 750, 752
Кайзер (Kaiser) Эдуард — 537, 646
Калливода (Kalliwoda) Иоганн Венцель — 206, 211
Калькбреннер Фридрих — 11, 64, 69, 146, 228
Канова (Canova) Антонио — 170
Кант (Kahnt) К. Ф., музыкальный издатель — 275
Карусы (супруги, дом Карусов) — 67, 73, 113, 114, 146, 659
Карус (Carus) Агнесса (урожденная Кёстер — Köster) — 67, 68, 71, 72, 113, 118, 525
Карус (Carus) Карл Эрдман — 66
Карус (Carus) Эрнст Август — 67
Кастелли (Castelli) Игнац Франц — 283
Катуар Георгий Львович — 383
Кёлер (Köler) Давид — 63
Кернер (Kerner) Юстинус — 114, 313, 315, 525, 532, 540, 550, 588, 590, 596, 746
Керубини Луиджи — 64, 189
Керхер (Kärcher), филолог — 58
Кётц (Kötz) Ганс — 7, 91
Кеферштейн (Keferstein) Густав Адольф — 309
Кирхнер (Kirchner) Теодор — 262, 520
Кирхнер (Kirchner) Эмиль — 200
Кислинг (Kießling), филолог — 58
Кистнер (Kistner) Фридрих — 320
Киц (Kietz) Эрнст — 511
Клейн (Klein) Бернгард — 135
Клопшток Фридрих Готлиб — 57, 59
Кнорр (Knorr) Юлиус — 190, 196, 204, 275
Козегартен (Kosegarten) Готгард Людвиг (?) — 57
Коллин (Collin) Матиас (?) — 57
Космали (Kosmaly) Карл — 135, 687, 691

- Кохемиус (Kochemius) Мартинус — 712
 Коцебу (Kotzebue) Август — 79
 Крамер (Cramer) Иоганн Баптист — 69, 256
 Краусе (Krause) Альфред — 41
 Кребс (Krebs) Иоганн Людвиг — 40, 63, 463
 Крейзиг (Kreising) Мартин — 7, 525
 Кречмар (Kretschmar) Герман — 261, 638, 640, 643, 646, 648
 Крихубер (Kriehuber) Йозеф — 227, 291, 636
 Круг (Krug), профессор Лейпцигского университета — 108
 Крюгер (Krüger) Эдуард — 374, 498, 699
 Кунтш (Kuntsch) Иоганн Готфрид — 40, 51, 60, 61, 62, 64, 138
 Курочкин Василий Степанович — 613
 Курт Эрнст — 431, 432, 451
 Куфферат (Kufferath) Губерт Фердинанд — 520
 Кюй Цезарь Антонович — 493, 721, 728, 730
 Кюль (Kühl), лейпцигский врач — 132
 Кюрреры (супруги) — 75, 106
 Кюррер (Kürrer), доктор — 71, 94
 Кюррер (Kürrer) Клара — 71, 94
 Къяра — см. Шуман Клара
 Лаланд (Lalande) Генриетта Клементина — 104
 Ларош Герман Августович — 5
 Лаубе (Laube) Генрих Рудольф Констанц — 187
 Лауренс (Laurens) И. Б., художник — 376
 Лахнер (Lachner) Франц — 215
 Лахути Атея Гасемовна — 273, 450
 Лёве (Loewe) Карл — 211, 520, 521
 Лейзер (Leyser) Эльвина фон — 157
 Лекур (Lecour), композитор — 65
 Лемке (Lemke) Август — 111
 Ленау Николай — 531, 532, 746
 Ленбах (Lenbach) Франц — 185
 Ленц (Lenz), филолог — 58
 Леонгард (Leonhard) Юлиус Эмиль — 217, 262
 Лермонтов Михаил Юрьевич — 591
 Лессинг Готфрид Эфраим — 49
 Лидди — см. Гемпель
 Лизер (Lyser) Иоганн Петер — 204
 Линд (Lind) Женни — 506, 758
 Линдеман (Lindemann) Мария — 502, 504
 Линдеман (Lindemann), филолог — 58
 Лист (List) Фридрих — 95
 Лист (List) Эмилия — 173, 174
 Лист Ференц (Франц) — 9, 11, 12, 14—16, 23—26, 30, 32, 35, 36,
 134, 152, 168, 169, 182, 183, 210, 225, 238, 241, 246—253,
 289, 321, 327, 330, 338, 347, 364, 400, 415, 422, 438, 439,

452, 464, 466, 470, 471, 473—475, 477, 490, 509, 519, 572, .
629—632, 635, 700, 710, 724, 731

Лицман (Litzmann) Бертольд — 8, 152, 154

Лоренц (Lorenz) Освальд — 166, 497

Луи Фердинанд (Louis Ferdinand), композитор — 115

Луначарский Анатолий Васильевич — 257

Люге (Lühe) Виллибальд — 126

Люнеман (Lünemann), филолог — 58

Люцер (Lützer) Женни — 170

Мазель Лев Абрамович — 7, 32, 324, 436

Малер Густав — 634

Манн Томас — 27

Марморито (Marmorito) Витторио Радикати, граф, муж
Юлии Шуман — 489

Марбург (Marburg) Фридрих Вильгельм — 138

Маршнер (Marschner) Генрих — 114, 189, 301, 520, 521

Массне (Massenet) Жюль — 729

Маттьё (Matthiä), филолог — 58

Мёбиус (Möbius) Пауль Юлиус — 749

Мегюль Этьенн Никола́ — 189

Мейербер Джакомо — 146, 158, 170, 189, 195, 245—247, 688

Мейснер (Meißner) Август Готлиб (?) — 57

Мендельсон Феликс — 9, 23, 25, 28, 146, 152, 153, 156, 162, 171,
175, 204, 220, 223, 225, 238—241, 245, 249, 251, 252, 256,
330, 340, 380, 452, 460, 465, 477, 478, 480, 487, 490, 494,
497, 501, 508, 519, 530, 570, 601, 629, 630, 655, 660—662,
669, 678, 697, 700, 740, 757

Мерике (Mörike) Эдуард — 532, 598, 599

Мериме Проспер — 9

Меттерних Клеменс Лотар Венцель — 76, 166

Мильштейн Яков Исаакович — 470

Миттермайер (Mittermaier) К. И. А., профессор Гейдельберг-
ского университета — 96

Михайлов Михаил Ларионович — 616

Мицкевич Адам — 9

Мозен (Mosen) Юлиус — 532, 588

Мозер (Moser) Ганс Иоахим — 526, 550, 701

Молик (Molique) Бернгард — 170, 494, 496

Моцарт Вольфганг Амадей — 17, 22, 25, 49, 64—66, 114, 146,
166, 170, 172, 189, 190, 193, 208, 209, 220, 260, 261, 332,
337, 374, 486, 487, 495, 504, 536, 553, 592, 598, 625, 660,
661, 669, 683, 724

Моцарт Вольфганг (сын) — 167

Мошелес Игнац — 63, 64, 69, 121, 125, 127, 129, 318, 330,
464, 471

Мундт (Mundt) Теодор — 187

Мур (Moore) Томас — 689, 692, 693

Мюллер (Müller) Вильгельм — 523, 596
Мюллер (Müller) К. Г., дирижер и композитор — 138
Мюллер (Müller) Фридрих — 712
Мюссе Альфред де — 9
Мюрат Иоахим — 100

Нанни, служанка К. Вик — 173
Нанни — см. Петш
Наполеон I Бонапарт — 43, 84, 497, 614, 615
Нерваль (Nerval) Жерар де — 559
Нибуhr (Niebuhr), филолог — 58
Николаи (Nicolai) Отто — 203
Никс (Niecks) Фридрих — 228
Нимейер (Niemeyer), писатель — 57
Новалис (Novalis) Фридрих фон Гарденберг — 32
Новелло (Novello) Клара — 358
Нодье (Nodier) Шарль — 26

Обер Даниэль Франсуа Эспри — 243
Оберлендер (Oberländer) Мартин — 77
Овидий (Публий Овидий Назон) — 353
Одоевский Владимир Федорович — 496
Орелли (Orelli), филолог — 58
Орманди (Ormandy) Юджин — 634
Ортлеп (Ortlepp) Эрнст — 141, 142, 152, 196, 204
Оссиан (Ossian) — 57

Паганини Никколо — 119, 120, 142, 146, 286, 288, 340—348,
462, 760

Палестрина Джуованни Пьерлуиджи — 504, 709

Паскаль (Pascal), врач-психиатр — 749

Пассов (Passow), филолог — 58

Паста (Pasta) Джудитта — 104, 105

Пастернак Борис Леонидович — 701

Патти (Patti) Аделина — 572

Петрарка Франческо — 57, 111

Петерс (Peters), врач в Энденихе — 754, 756

Петш (Petsch) Нанни — 70, 73

Пильцинг (Piltzing), сын военного капельмейстера в Цвик-
кау — 64

Пирсон (Pearson) Генри — 478, 520, 533

Платон — 57, 58

Поль (Pohl) Рихард — 742, 744

Поппе (Poppe), владелец ресторана в Лейпциге — 195

Прехтлер (Prechtler) Отто — 691

Пулиан (Pulian) Иоганн Готфрид — 42

Пушкин Александр Сергеевич — 258, 260, 325, 732

Пфарриус (Pfarrius) С., поэт — 746

Пютлинген (Püttlingen) Иоганн Фески фон — 166, 169

- Равель Морис — 439
 Ракеман (Rakemann, псевдоним — Вальт) Луи — 204
 Рамсгорн (Ramshorn), филолог — 58
 Рао (Мейстер Рао), псевдоним Р. Шумана — 131, 154, 200, 204
 Раупах (Raurach) Эрнст — 57
 Рахманинов Сергей Васильевич — 347, 430
 Рашер (Rascher) Эдуард — 77, 80
 Реймонт (Reumont), служащая в лечебнице д-ра Рихарца в Энденихе — 756
 Рейнеке (Reinecke) Карл — 251, 374
 Рейник (Reinick) Роберт — 532, 593, 595, 596, 597, 711, 712
 Рейсигер (Reisiger) Карл Готлоб — 139, 659, 688
 Рейхман (Reichmann), владелец отеля в Милане — 104, 106
 Рейхольд (Reichold) Эмилия — 114
 Рёллер (Röller) Эдуард Герман — 54
 Рельштаб (Rellstab) Людвиг Генрих Фридрих — 140, 190, 275, 697
 Ригини (Righini) Винченцо — 65
 Римерс (Riemers), знакомая Р. и К. Шуман в Дюссельдорфе — 756
 Рис (Ries) Фердинанд — 64, 69, 97
 Ритшель (Rietschel) Эрнст — 505, 507
 Рихарц (Richarz) Франц — 749, 754, 760
 Рихтер (Richter) Карл — 42, 77—79
 Рихтер (Richter) Людвиг — 375, 376
 Риц (Ritz) Юлиус — 715
 Розен (Rosen) Гисберт — 71, 75, 80, 83, 84, 87, 94—96, 103, 111, 112, 129
 Роллан Ромен — 628
 Рольвенцель (Rollwenzel) Доротея — 83, 84
 Ромберг (Romberg), композитор — 191
 Россини Джоаккино — 9, 104, 105, 249
 Рохлиц (Rochlitz) Иоганн Фридрих — 189
 Рубини (Rubini) Джованни Баттиста — 469, 496
 Рубинштейн Антон Григорьевич — 5, 36, 285
 Рудель (Rudel) Готлоб — 101, 125, 126, 128
 Руссо Жан-Жак — 16
 Рюккерт (Rückert) Фридрих — 504, 522, 532, 550, 586, 588, 590, 593, 598
 Саллюстий (Sallustius) Гай Крисп — 57, 58
 Сальери (Salieri) Антонио — 260
 Санд (Sand) Карл Людвиг — 79
 Сарбиевский (Sarbiewski) М. К., польский поэт — 57, 58, 82, 83
 Сафо — 57
 Серизьер (Cerisier) Рене де — 712

- Симонин де Сир (Simonin de Sire) -- 365
 Скалигер (Scaliger), филолог — 58
 Скарлатти Доменико — 496
 Скотт Вальтер — 48, 301
 Скриб Эжен — 243
 Скрыбин Александр Николаевич — 436
 Словацкий (Slowacki) Юлиуш — 689
 Софокл — 57
 Спонтини Гаспаре — 189, 499
 Стасов Владимир Васильевич — 5, 36, 285, 482, 484, 485, 570, 674, 677
 Стендаль (Анри Бейль) — 9, 15, 614
 Стефания Баденская (Stephanie von Baden), великая герцогиня — 122
 Стюарт Мария — 689
 Суков (Suckow) Карл Адольф — 731
 Тальберг (Thalberg) Сигизмунд — 11, 170, 180, 206, 464, 477
 Тальони (Taglioni) Мария — 170, 171
 Тамбурины (Tamburini) Антонио — 104
 Тауберт (Taubert) Вильгельм Карл Готфрид — 629, 636, 637, 638
 Тауберт (Taubert) Г., художник — 40
 Тауш (Tausch) Юлиус — 747
 Тацит (Tacitus) Публий Корнелий — 57, 58
 Теглихсбек (Täglichsbeck) Иоганн Фридрих — 114
 Теглихсбек (Täglichsbeck) Томас — 211
 Тепкен (Törken) Теодор — 111, 119, 121—123, 134, 272, 281
 Тибо (Thibaut) Антон Фридрих Юстус — 96, 108, 115—117, 123
 Тик (Tieck) Иоганн Людвиг — 257, 391, 511, 712
 Титман (Tittmann), профессор в Лейпциге — 59
 Тома (Thomas) Шарль Луи — 206
 Тромлиц (Tromlitz) Марианна, мать Клары Шуман — 144, 175
 Уланд (Uhland) Людвиг — 504, 522, 532, 744
 Ульрих (Ulrich) Титус — 515, 588, 746
 Фейт (Veit) Венцель — 521
 Фергульст (Verhulst) Иоганнес Йозеф Герман — 225, 637, 691
 Ферзинг (Versing) Вильгельм — 494
 Фетис (Fetis) Франсуа Жозеф — 243, 422
 Фехнер (Fechner) Эдуард — 145
 Фильд Иоганн — 129, 138, 139, 140, 465
 Финк (Fink) Готфрид Вильгельм — 191, 192, 205
 Фишгоф (Fischhof) Иосиф — 166, 182, 247, 358, 660
 Флехсиг (Flechsigt) Эмиль — 51, 54, 57, 58, 68, 69, 71—14, 75, 77, 82, 83, 111, 112, 692
 Флорестан (Florestan), псевдоним Р. Шумана — 139, 153, 190, 193, 199—204, 228, 230, 244, 246, 254, 258, 275, 276, 288,

292, 293, 295, 297, 306, 308, 316, 341, 401, 447, 578,
616, 671

- Фогель (Vogel), художник — 82
Фойгт (Voigt) Генриетта — 150, 176, 204, 285
Фойгт (Voigt) Карл — 176
Форчеллини (Forcellini) Эгидио — 58
Франкони, директор парижского цирка — 241, 247
Франц (Franz) Роберт — 296, 478, 520
Фрейлиграт (Freiligrath) Фердинанд — 515
Фрейндт (Freundt) Корнелиус — 63
Фризе (Friese) Август Роберт — 175, 196
Фриккен (Fricken) Игнац Фердинанд фон — 133, 151, 296, 297,
304, 393
Фриккен (Fricken) Эрнестина — 133, 150—152, 176, 284,
289, 296
Фротшер (Frotscher), филолог — 58
Фюрст (Fürst) И., поэт — 515
Ханд (Hand), филолог — 58
Хейнзиус (Heinsius), филолог — 58
Христианович Николай Филиппович — 205
Цедвич (Zedwitz), граф — 152, 176
Цедлиц (Zedlitz) Йозеф Христиан фон — 616
Цезарь Гай Юлий — 59
Цельтер (Zelter) Карл Фридрих — 135, 146, 478
Цицерон Марк Тулий — 57—59
Цуккальмальо (Zuccalmaglio) Антон Вильгельм Флорен-
тин фон — 195
Цуккерман Виктор Абрамович — 7, 416, 448
Цумпт (Zumpt), филолог — 58
Чайковский Петр Ильич — 5, 36, 332, 430, 632, 652, 653, 656,
664, 671, 672, 674, 692, 729
Черни (Czerny) Карл (Карел) — 129
Шаляпин Федор Иванович — 570, 616
Шамиссо (Chamisso) Адальберт фон — 532, 551, 581, 582, 606
Шаплер (Schapler) Карл Юлиус — 262
Шекспир Вильям — 57, 170, 198, 211, 359, 516, 689, 747
Шереметев Николай Петрович — 496
Шиллер Фридрих — 57, 58, 83, 201, 532, 606, 690, 742, 747
Шиллинг (Schilling) Густав — 184
Шиндельмейсер (Schindelmeißer) Людвиг — 716
Шлегель (Schlegel), почтмейстер в Цвиккау — 66
Шлегель Фридрих — 320
Шмидт (Schmidt), жена тайного советника — 146
Шнабель Иоганна — см. Шуман Иоганна Христиана
Шнейдер (Schneider) Фридрих Иоганн Христиан — 64
Шопен Фридерик — 9, 12—14, 15, 19, 20, 23—26, 32—34, 116,
129, 134, 137, 138, 141, 142, 146, 153, 156, 168, 190—192,

200, 202, 204, 209, 210, 220, 223, 225—238, 241, 249, 250, 254, 256, 286, 288, 307, 316, 324, 332, 338, 352, 355, 367, 379, 380, 415, 422, 427, 430, 436, 439, 441, 448, 450, 451, 452, 464, 465, 466, 475, 490, 562, 626

- Шостакович Дмитрий Дмитриевич — 409, 634
Шпор (Spohr) Людвиг — 189, 478, 520, 526, 635, 661, 678, 715
Шрёдер-Девриент (Schröder-Devrient) Вильгельмина — 499, 506, 513, 570, 758
Штегмайер (Stegmaier) Фердинанд — 204
Штейнберг Анна Абрамовна — 7
Штейнпресс Борис Соломонович — 572
Штрасбергер (Straßberger) Р., художник — 493
Штраус Иоганн (отец) — 168
Шубарт (Schubart) Христиан Даниэль — 55
Шуберт Фердинанд, брат Франца Шуберта — 171, 172
Шуберт Франц — 5, 9, 19, 25, 28, 35, 68, 114—116, 118, 119, 121, 123, 129, 141, 166, 171, 172, 202, 208, 210, 224—227, 232, 245, 258, 269, 281, 308, 309, 383, 400, 411, 412, 463, 520, 522, 523, 525, 526, 529, 532, 533, 535, 536, 546, 573, 592, 596, 630, 660, 669, 744, 753
Шуберт (Schuberth) Юлиус, музыкальный издатель — 374
Шульце (Schulze) Эрнст — 68
Шульце (Schulze) Фридрих Август (?) — 57
Шуман — см. в конце данного указателя самостоятельный раздел, посвященный семье Р. Шумана
Шунке (Schunke) Людвиг — 75, 196, 200—204, 465
Эйзман (Eismann) Георг — 7, 78, 238, 240
Эйхендорф (Eichendorff) Йозеф — 28, 522, 532, 550, 593, 596, 597, 603
Эйхнер (Eichner) Эрнст — 65
Эльснер (Elsner) Юзеф — 189
Эрард (Erard) Себастиен — 471
Юдин Гавриил Яковлевич — 633
Юлиус (Julius), псевдоним Р. Шумана — 141
Янзен (Jansen) Ф. Густав — 7, 154, 190, 204, 247, 637
Якобс (Jakobs), филолог — 58

ШУМАН

- Фридрих Август Готлоб, отец Р. Шумана (1773—1826) — 41, 44—48, 63, 70, 77, 84, 124
Иоганна Христиана (урожденная Шнабель), мать Шумана (1771—1836) — 45—47, 48—50, 120, 123—128, 135, 152, 156

- Иоганн Фридрих, дядя Р. Шумана — 46
Эдвард, брат Р. Шумана (1797—1839) — 49, 64, 101, 125, 364
Тереза (урожденная Земмель), жена Э. Шумана (1803—1887) — 170, 364, 525
Карл, брат Р. Шумана (1801—1849) — 49, 148, 125
Розалия (урожденная Иллинг), жена К. Шумана (1808—1833) — 105, 148, 150, 525
Юлиус, брат Р. Шумана (1805—1833) — 50, 54, 64, 150
Эмилия (урожденная Лоренц), жена Ю. Шумана (1810—1860) — 525
Эмилия, сестра Р. Шумана (1807—1826) — 50, 70
Роберт Александр (1810—1856)
Клара (урожденная Вик; Кьяра, Кларина, Цилия), жена Р. Шумана (1819—1896) — 7, 27, 35, 36, 92, 114, 127, 131, 132, 134, 135, 143—186, 190, 201, 202, 205, 216, 245, 247, 248, 255, 289, 292, 294, 295, 310, 314, 316, 321, 327, 329, 330, 349, 353, 357, 358, 364, 366, 367, 371, 376, 398, 423, 473, 477, 478, 484, 486—494, 496, 499, 500—503, 505—507, 510, 514, 530, 531, 537, 590, 661, 670, 731, 739, 741, 747, 749—751, 753, 754, 756—761
Дети Роберта и Клары Шуман:
Мария (Марихен; 1841—1929) — 374, 485, 487, 488, 490, 491, 525, 749
Элиза (1843—1928) — 485, 487, 488
Юлия (1845—1872) — 488, 489
Эмиль (1846—1847) — 489
Людвиг (1848—1899) — 485, 489
Фердинанд (1849—1891) — 485, 489, 492
Евгения (1851—1938) — 8, 132, 153, 485, 489, 757
Феликс (1854—1879) — 485, 489, 757

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	5
Глава первая. Шуман и романтизм	9
Глава вторая. Юность	
Уголок старой Саксонии	39
Родители	44
В гимназии и дома	50
Музыка	60
Первые утраты, первые волнения сердца	69
Друзья.— Общественные идеи и «Шульфербунд»	74
Жан Поль	81
Глава третья. Путь к музыке	
Города, страны, люди	93
Думы и поиски	107
Навстречу жизненной цели	123
Глава четвертая. Клара	143
Далекая обетованная земля	144
Начало борьбы	153
Полгода в Вене	165
Суд	173
Перелистывая письма	177
Глава пятая. Шуман-критик	
Давидсбунд.— «Новый музыкальный журнал»	187
Против филистерства	206
Музыка и жизнь.— Этика передового художника.— О мастерстве	209
Шуман о композиторах	218
О критическом методе и стиле Шумана	254
Глава шестая. Фортепианное творчество	
Введение	257
Вариации и сюиты «сквозного» строения	274
Сонаты.— Фантазия	309
Концерты	329
Сюиты сборники, пьесы	340
Из наблюдений над стилем	378
Глава седьмая. Сороковые годы	
Новый творческий расцвет.— Мысли о музыкальном воспитании	477
В семье.— Путешествие в Россию	485
В Дрездене	497

Глава восьмая. Песни	
Введение	520
Лирика	552
Бытовые песни, песни-картины и «портреты»	595
Баллады, сцены, «маленькие трагедии»	604
Глава девятая. Симфонии и камерные ансамбли	
Введение	621
Симфонии	635
Струнные квартеты	659
Фортепианные ансамбли	669
Глава десятая. Крупные вокальные композиции	—
Музыкальный театр	687
«Рай и Пери»	691
Сцены из «Фауста» Гете	699
«Геновева»	711
«Манфред»	730
Глава одиннадцатая. Закат	739
Примечания	762
Приложения	783
Даты жизни и творчества	785
Список музыкальных произведений	795
Список литературных работ	829
Избранная библиография	841
Указатель произведений	855
Указатель имен	865

Житомирский Даниэль Владимирович

РОБЕРТ ШУМАН

880 с.

Музыка, М., 1964
78И

Редактор *Т. Соколова*

Худож. редактор *В. Терещенко*

Оформление художника *Ю. Маркова*

Техн. редактор *В. Кичоровская*

Корректор *Я. Фунтикова*

Подписано к печати 20/XI 1964 г. А 10591.

Форм. бум. 84 × 108¹/₃₂. Печ. л. 27,5. Усл. л. 45,1.
Уч.-изд. л. 38,62 (включая 1 вклейку). Тираж 13700 экз.

Заказ 2277. Т. п. «М» 1964, № 868. Гос. № 31202.

Цена 2 р. 08 к.

Издательство «Музыка», Москва,
наб. Мориса Тореза, 30

Типография «Красный пролетарий» Политиздата.
Москва, Краснопролетарская, 16