

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

ЛЮ ХУЭЙ

**ВОКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ Р. ШУМАНА
И ПРОБЛЕМЫ ИХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения, профессор
Скафтымова
Людмила Александровна

Санкт-Петербург
2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	...3
ГЛАВА I. Вокальное наследие Шумана в контексте культуры эпохи	...14
1.1. Место камерно-вокальных сочинений в композиторском наследии Шумана.....	...14
1.2. Шуман как реформатор жанра Lied.....	...19
1.3. Поэтические тексты шумановских песен: ведущие темы и образы.....	...28
ГЛАВА II. Вокальный цикл «Мирты» в контексте проблем исполнительской интерпретации.....	...54
2.1. Константные и изменяемые черты стиля вокальных циклов Шумана.....	...54
2.2. Цикл «Любовь и жизнь женщины» (Frauenliebe und leben op. 42).....	...59
2.3. Цикл «Любовь поэта» (Dichter Liebe op. 48).....	...62
2.4. Особенности строения и содержания цикла «Мирты».....	...70
2.5. Особенности исполнительского прочтения отдельных номеров из цикла «Мирты».....	...74
ГЛАВА III. Сравнительный анализ «Альбома песен для юношества» и фортепианного сборника «Альбом для юношества».....	...107
3.1. Художественное содержание фортепианного и вокального сборников.....	...107
3.2. Образная и жанровая сфера вокального и фортепианного сборников.....	...117
3.3. Исполнительский и методический анализ «Альбома песен для юношества».....	...120
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	...144
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	...150
ПРИЛОЖЕНИЕ. Нотные примеры.....	...169

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Тема, посвященная всестороннему рассмотрению с исследовательских и исполнительских позиций камерно-вокального наследия выдающегося композитора-романтика XIX столетия Роберта Шумана, находится в сфере проблем непреходяще актуальных и важных для современного музыкального искусства. Она актуальна как для российского музыкознания, так и особенно — для китайского.

В наши дни, когда в Китае идет мощный, разносторонний, интенсивный процесс совершенствования всей системы музыкального образования и воспитания, все большее внимание уделяется глубокому освоению классического наследия европейских стран. Происходит активное сближение, освоение и интеграция музыкального искусства КНР с европейской музыкальной культурой. В одних областях процесс этот происходит более заметно, в других несколько запаздывает. Именно с такой ситуацией мы сталкиваемся в сфере освоения китайскими музыкантами вокального наследия выдающегося немецкого композитора Роберта Шумана.

Роберт Шуман — композитор романтического направления, перу которого принадлежат произведения разных стилей и жанров. Вокальные сочинения Шумана близки исполнителям и слушателям разных стран. Песенные циклы «Мирты», «Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины», «Альбом песен для юношества» и др. занимают в наследии Шумана особое место, в этой области музыканту довелось сказать новое слово.

Китайские вокалисты сравнительно редко включают сочинения композитора, в том числе его циклы, в свой концертный репертуар, заметим, что и в России они тоже в полном объеме исполняются не так часто. Причины тут разные, одна из них — языковая (исполнение на языке оригинала); другая — большая художественная сложность шумановской

музыки. Третья — в прерогативе исполнения песен, которые обрели и сохраняют свою популярность на протяжении десятилетий, и потому неизменно имеют успех у публики. Четвертая — художественные переводы вокальных текстов, которые могут усиливать те или иные смыслы поэтического текста, но которые в идеологических целях переводчики могли нивелировать (так, например, произошло с мифологической составляющей в советских переводах цикла Ф. Шуберта «Прекрасная мельничиха», весь мифологический пласт с русалочьей, немецкой балладной тематикой был снят и от этого стало невозможно объяснить структуру цикла, которая опиралась на эти мифологические принципы). Подобные семантические трудности также распространены при исполнении произведений Р. Шумана китайскими музыкантами.

В Китае процесс внедрения в национальное исполнительство вокальных произведений Шумана затрудняется тем, что на сегодняшний день в музыковедческой, научно-методической литературе страны крайне мало материалов, которые могли бы послужить основой для профессионального, систематического и глубокого погружения молодых исполнителей в специфику шумановского вокального наследия. Более широкое его внедрение в исполнительский процесс может способствовать обогащению концертных программ, а также росту мастерства как китайских, так и российских вокалистов. Всесторонний анализ вокальных произведений Шумана призван привлечь внимание музыкантов-исполнителей, педагогов, исследователей к данному вопросу. В связи с этим обращение к данной теме представляется важным и своевременным.

Настоящее исследование призвано сократить разрыв между потребностями практики современного вокального искусства в освоении шумановского наследия и недостаточной степенью освещенности исполнительских проблем в научно-методической литературе. Выработка конкретных практических рекомендаций призвана способствовать успешной работе солиста и концертмейстера.

Несмотря на то, что творчество великого немецкого композитора в российском музыкознании исследовано достаточно серьезно, указанная проблематика, связанная, прежде всего, с исполнительством, практически не исследована. В связи с этим, **актуальность** настоящего диссертационного исследования, специально посвященного данной проблематике, не оставляет сомнений.

Степень разработанности темы исследования. Обзор музыковедческих исследований свидетельствует о том, что наиболее тщательно и многосторонне разработан стилиевой анализ композиторского почерка Р. Шумана, при этом более всего материалов посвящено рассмотрению фортепианного творчества композитора. Непреходящую ценность имеют литературные труды самого композитора, а также его письма, путевые заметки, дневники и пр. Среди исследований, посвященных его жизни и творчеству, выделяются монографические исследования, которые стали появляться уже середине XIX столетия: (А.В. Амброс¹, Р.В. Геника²). Литература на немецком языке весьма обширна и многогранна XX веке это работы Г. Моора, Л. Платинга, К. Спрау, Хр. Тевинкеля Л. Хайзлера и др. В основном они посвящены общим вопросам творчества Шумана, симфоническим произведениям, композитора, проблемам его эстетики и стилистики. Выделяются также труды Х. Аберта, Р. Ботки, Е. Бюкена, Е. Вольфа, Э. Ганслика, И. Гертлера, В. Дама, В. Корте, Ф. Листа, М. Нинка, Х. Тессмера А. Шмитца³ и др.

Творчество Шумана в самых различных его аспектах освещено также в работах В.С. Галацкой, С.В. Грохотова, М.С. Друскина, К.В. Зенкина, Ц.А. Кюи, Г.А. Лароша, А.М. Меркулова, И.И. Польской, А.Г. Рубинштейна,

¹ Амброс А.В. Роберт Шуман. Жизнь и творчество / Перевод с нем. А.Н. Серова; Текстол. подгот. и коммент. Вл. Протопопова. М., 1988. 59 с.

² Геника Р.В. Шуман и его фортепианное творчество. Петербург, 1907. 193 с.

³ Лист Ф. Роберт Шуман // Ф. Лист. Избранные статьи / Предисл. и общая ред. Я. Мильштейна; пер. А. Бобровича и Н. Мамуна; ред. текста, вступ. ст. и прим. С. Барского. М., 1959. С. 350-413; Ганслик Э. Роберт Шуман, как оперный композитор. Санкт-Петербург, 1900. 57–84 с.

В.В. Стасова, А.Н. Серова, Е.М. Царёвой, П.И. Чайковского ⁴ и др. В литературе второй половины XX столетия центральное место занимает исследование Д.В. Житомирского, в котором вокальное творчество Шумана освещено достаточно широко в контексте анализа целостного композиторского наследия⁵.

В последние годы появились исследования, в которых творчество Шумана рассматривается в историческом, философском аспектах, что расширяет современные представления о творческом методе композитора. Среди таковых работ назовем докторскую диссертацию О.В. Лосевой «Роберт и Клара Шуман: русские пути. К проблеме взаимодействия культур»⁶ и кандидатскую диссертацию Г.Ю. Демченко «Феноменология романтизма в фортепианном творчестве Шумана»⁷.

Между тем, вокальное наследие Шумана изучено далеко не в полной мере. Отметим немецкоязычные труды П. Френкеля «Р. Шуман и И. Гёте», Е. Вольфа «Шуман как автор Lied», Х. Розенвальда «Немецкая Lied между Шубертом и Шуманом», «История шумановских Lieder», Фр. Фельдмана «К вопросу о “годе песен” в творчестве Роберта Шумана». На русском языке, помимо развернутой главы в труде Д.В. Житомирского, вокальным сочинениям Шумана специально посвящена работа В.Дж. Конен «Вокально-драматические поэмы Р. Шумана», М.П. Крохмаль «Любовь поэта» Шумана. Вопрос о специфических исполнительских задачах, стоящих перед музыкантами, а также о вариантной множественности исполнительских

⁴ Кюи Ц. А. Избранные статьи / сост., авт. вступительной статья и примеч. И. Л. Гусин. Л., 1952. 691 с.; Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. В 3-х т. М., 1983. Т. 1. Статьи. Книги. Докладные записки. Речи. 1983. 213 с.; Галацкая В.С. Великий немецкий композитор Роберт Шуман. М., 1956. 32 с.; Грохотов С.В. Шуман и окрестности. Романтические прогулки по «Альбому для юношества». М., 2006. 240 с.; Меркулов А. М. Фортепианные сюитные циклы Шумана: вопросы целостности композиции и интерпретации: учебное пособие для студентов высших учебных заведений по специальности 070101 «Инструментальное исполнительство». М., 2006. 97 с.

⁵ Житомирский, Д.В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М., 2000. 373 с.

⁶ Лосева О.В. Роберт и Клара Шуман: русские пути. К проблеме взаимодействия культур : автореф. дис. ... д. иск. : 17.00.02. М., 2012. 43 с.

⁷ Демченко Г.Ю. Феноменология романтизма в фортепианном творчестве Р. Шумана : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02. Саратов, 2006. 21 с.

интерпретаций шумановских вокальных сочинений, в названных трудах затрагивается лишь опосредованно. Объем литературы о Шумане на китайском языке предельно ограничен. Это лишь несколько коротких статей в журналах, содержащих лишь общие сведения о композиторе.

В центре диссертации — вокальный сборник «Мирты», поскольку он незаслуженно обойден вниманием представителей (особенно по сравнению с «Любовью поэта» и «Любовью и жизнью женщины») как российского, так и западного музыковедения. Отдельные номера цикла «Мирты» — уникального в своем роде произведения — пользуются большой популярностью, иные весьма редко звучат на концертной эстраде и практически не входят в педагогический репертуар. Между тем, они, безусловно, могли бы украсить программы современных вокалистов.

Всестороннему анализу подвергается также «Альбом песен для юношества», что обусловлено большим весомостью «юношеской» темы в творчестве композитора, а также значимость психологического, воспитательного и педагогического аспектов его «юношеских» альбомов. Представленный в диссертации сравнительный анализ исполнительских трактовок отдельных номеров из цикла «Мирты» и «Альбом песен для юношества» имеет своей целью продемонстрировать широкий диапазон возможных художественных толкований музыки Шумана. Он призван также привлечь внимание исполнителей и педагогов к поныне мало известной сфере наследия великого романтика.

Объектом исследования является вокальное наследие Р. Шумана.

Предмет исследования — проблема интерпретации вокальных сочинений композитора на материале циклов «Мирты», «Альбом песен для юношества».

Цель работы — выявить историко-стилистическую специфику шумановских вокальных циклов «Мирты» и «Альбом песен для юношества» и раскрыть особенности их интерпретации исполнителями прошлого и современности.

В соответствии с проблемой, объектом и предметом диссертации определены следующие **задачи** исследования:

- сопоставить вокальный стиль Шумана со стилем других композиторов романтиков — его предшественников и последователей с целью выявления константных и изменяемых черт индивидуального стиля композитора;

- дать анализ переводов стихотворных текстов, положенных в основу вокальных сочинений Шумана как средоточия образов и тем творчества композитора;

- выявить взаимосвязи слова и музыки в вокальных произведениях композитора;

- проанализировать роль фортепианной партии в вокальных циклах Шумана;

- изучить исполнительские указания Шумана с целью нахождения оптимального исполнительского баланса между сольной и фортепианной партиями;

- рассмотреть вокальный цикл «Мирты» в контексте стилистического, исполнительского анализа и сравнительного анализа интерпретаций выдающихся исполнителей прошлого и современности;

- проанализировать «Альбом песен для юношества» с исполнительских позиций и в сопоставлении с фортепианным сборником композитора «Альбом для юношества», чтобы выявить свойственные музыке композитора черты в раскрытии темы юношества;

- определить педагогическую позицию Шумана как автора вокальных и фортепианных произведений, обращенных к юношеству.

Теоретико-методологические основы исследования. Тема диссертации многогранна и находится на пересечении разных исследовательских направлений: исторического, стилистического, научно-методического, исполнительского. Вследствие этого методология исследования является комплексной, что способствует освещению темы в ее

целостности. Основополагающими явились методологические принципы, заложенные в трудах Б.В. Асафьева, Л.А. Баренбойма, Л.Е. Гаккеля, Д.В. Житомирского, Г.М. Когана, Л.Е. Гаккеля, Л.А. Мазеля, В.А. Цуккермана, С.М. Хентовой, М.В. Смирновой, В.П. Чинаева и др.

Методы исследования. В работе использованы метод стилистического анализа, исторический, теоретический, а также метод сравнительного анализа исполнительских интерпретаций.

Материал исследования включает поэтические первоисточники вокальных произведений Шумана (их переводы на русский язык), нотные тексты вокальных циклов «Мирты» и «Альбом песен для юношества», фортепианный «Альбом для юношества, звукозаписи вокальных произведений Шумана, комплекс основополагающих теоретических исследований в сфере анализа шумановского вокального наследия. Определенную роль сыграла рефлексия исполнительского и педагогического опыта соискателя, а также анализ концертной жизни в Китае и России в аспекте исполнения рассматриваемых вокальных циклов композитора.

Положения, выносимые на защиту:

1. Индивидуальность вокального стиля Р. Шумана определяется синтезом «литературности» и психологизма. Вокальный стиль композитора, сформировавшийся в контексте эволюции немецкой *Lied*, отличается от стиля его предшественников и современников (Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Г. Вольфа) особым типом интонационной выразительности, при котором музыкальное высказывание более подчинено тончайшим нюансам поэтического слова и передаче внутренних психологических состояний, нежели внешней иллюстративности сюжета.

2. Фортепианная партия в вокальных циклах Р. Шумана является не аккомпанементом, а равноправным участником ансамбля — носителем психологического подтекста и интерпретатором поэтического слова. В фактуре большинства песен присутствуют тенденции полифонизации ткани и переноса основных тематических импульсов в фортепианную

постлюдью или интерлюдью, что диктует при интерпретации необходимость паритетного ансамблевого мышления, диалогического взаимодействия.

3. Исполнительские указания (ремарки) Р. Шумана, проанализированные в контексте поэтического и нотного текстов вокальных циклов, представляют собой семиотическую систему, фиксирующую не только динамические и темповые параметры, но и психологическую установку на характер звукоизвлечения. Вопреки внешней лаконичности авторских ремарок в «Миртах» и «Альбоме песен для юношества», они задают направление к понимаю художественно-образной и структурной логики целого.

4. Вокальный цикл «Альбом песен для юношества» (Op. 79), рассмотренный в содержательно-тематическом, художественно-образном, структурно-композиционном сопоставлении с фортепианным «Альбомом для юношества» (Op. 68), представляет собой отражение формировавшихся на протяжении творческого пути педагогических установок композитора. Намеренное ограничение фактурных и технических средств, лаконизм и прозрачность музыкальной ткани служат не намеренному снижению художественной планки для детского восприятия, а способом концентрации внимания на мелодико-интонационной выразительности, смыслообразующей функции фразировки и выявлению значимости ансамблевого взаимодействия.

5. Циклы «Мирты» и «Альбом песен для юношества» представляют собой два взаимодополняющих аспекта шумановского мировоззрения — лирико-философский и художественно-дидактический. «Мирты» демонстрируют зрелость камерно-вокального мышления композитора, тогда как «Альбом песен для юношества», рассмотренный в корреляции с фортепианным «Альбомом для юношества», раскрывает педагогическую позицию Р. Шумана, направленную на воспитание вкуса и понимания музыки через единство и семантическое взаимодополнение слова и звука, что

актуализирует данные произведения в современной исполнительской практике вокалистов России и Китая.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые:

- проанализированы стихотворные тексты, положенные в основу вокальных сочинений Шумана, и делается попытка объяснить, чем привлекали композитора тексты поэтов «второго эшелона»;

- проведен исполнительский анализ вокальных циклов «Мирты» и «Альбома песен для юношества» с позиции их художественно-композиционной целостности;

- освещена роль фортепианной партии в циклах «Мирты» и «Альбом песен для юношества» в контексте специфики драматургического развития;

- представлен сравнительный анализ исполнительских интерпретаций шумановских песен как западноевропейскими, так и русскими исполнителями с целью выявления тенденций раскрытия различных образно-смысловых акцентов;

- определены константные и изменяемые комплексы средств выразительности, свойственные воплощению юношеских образов в вокальном «Альбоме песен для юношества» и фортепианном «Альбоме для юношества»;

- рассмотрены педагогические установки Шумана с позиции их проекции на воспитания современного вокалиста и пианиста.

Теоретическая значимость исследования определяется необходимостью обобщения стилевых особенностей вокальной музыки Шумана в композиторском и исполнительском аспектах. Материалы диссертации могут способствовать обогащению различных сфер музыкознания как китайского, так и российского, в том числе и в области научного изучения процесса развития и преобразования вокального исполнительства и педагогики.

Практическая значимость исследования связана с необходимостью расширения представлений певцов и педагогов о природе вокального наследия Шумана. Материалы диссертации могут быть использованы в практической работе концертирующих исполнителей, а также в процессе обучения вокальному искусству на разных уровнях. Поскольку вокальный сборник «Мирты» здесь впервые всесторонне освещается, знакомство с проведенным анализом может способствовать более широкому внедрению этого сочинения в концертный и учебный репертуар. Материалы исследования могут быть использованы в консерваториях, университетах и других музыкальных вузах при чтении курсов истории зарубежной музыки, методики вокального обучения, истории вокального исполнительства.

Достоверность исследования обуславливается:

- теоретико-методологической обоснованностью научной, источниковедческой базы в соответствии с целью и задачами диссертационной работы;
- опорой на нотные тексты рассматриваемых произведений;
- комплексным подходом к решению проблемы;
- проверки результатов исследования в публикациях статей и выступлениях на конференциях;
- опорой научных выводов на достижения современного музыкознания;
- апробацией результатов анализа в качестве методических принципов работы с произведениями Шумана в педагогическом, концертном и конкурсном репертуаре автора диссертации.

Апробация результатов исследования проводилась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования факультета музыки РГПУ им. А.И. Герцена, выступлениях на международных конференциях. Интерпретационные положения прошли апробацию путем включения анализируемых произведений в концертный репертуар автора исследования.

По материалам исследования опубликовано 6 статей, из них 4 — в рецензируемых журналах перечня ВАК.

Структура диссертации обусловлена задачами исследования и состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы, включающего 167 источников, из которых 35 работ представлено на английском, немецком и китайском языках, а также приложения с нотными примерами.

ГЛАВА 1. ВОКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ ШУМАНА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ ЭПОХИ

1.1. Место камерно-вокальных сочинений в композиторском наследии Шумана⁸

Роберт Шуман — композитор романтического направления, все грани творчества которого находятся в тесной взаимосвязи. Перу Шумана принадлежит большое число вокальных сочинений различных жанров. Ведущее место в его произведениях занимает любовная лирика, но ею круг музыкально-поэтических образов композитора далеко не исчерпывается. Среди вокальных сочинений Шумана есть песни народного склада, баллады, сказки, песни-портреты, характерные афористичные песни, хоры, ансамбли. Как и в области фортепианного творчества не обходит композитор в песенном наследии вниманием юношескую тему.

Интересно отметить, что к сочинению вокальной музыки Шуман обратился тогда, когда им был уже накоплен немалый композиторский опыт в области создания фортепианной музыки. Именно в данной сфере сформировался своеобразный стиль композитора. В ранний период творчества Шуманом были написаны лишь несколько песен на тексты Т. Кернера и Дж. Байрона — автора, который сыграл немалую роль в эволюционном процессе художественного становления композитора.

Переломным в плане отношения к вокальной музыке стал 1840 год, когда осуществилась мечта Шумана о счастливом супружестве: было получено долгожданное разрешение на брак с Кларой Вик. Движимый мощным творческим импульсом, композитор создает в этот год более

⁸ При подготовке раздела диссертации использован текст статьи: Лю Хуэй. Вокальные сочинения Р. Шумана на стихи В. Гете // Университетский научный журнал. (Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). 2017. № 26. С. 75–80.

половины своего вокального наследия (138 песен и лучшие вокальные циклы). Не случайно исследователи именуют 1840 год «Годом песен».

Свадебным подарком Шумана Кларе явились «Мирты» — круг песен на стихи В. Гете, Ф. Рюккерта, Дж. Байрона, Т. Мура, Г. Гейне, Р. Бёрнса и Ю. Мозена оп. 25. Вполне закономерно, что этому сочинению предпослано посвящение: «Моей любимой невесте». В тот же год композитор создает «Круг песен» оп. 24 на слова Г. Гейне, «Любовь и жизнь женщины» оп. 42 на слова А. Шамиссо, «Любовь поэта» — песенный цикл из «Книги песен» Г. Гейне, миниатюрный цикл «Бедный Петер» на слова Г. Гейне оп. 53.

Помимо названных сочинений в этот период композитор пишет также следующие опусы: Пять песен и романсов для одного голоса с фортепиано [тетрадь I] оп. 27; Три стихотворения Эммануэля Гейбеля, для голоса с фортепиано оп. 30; посвящено Жозефине Барони-Кавалькабо, урожд. Графине Кастильоне; Три романса на стихи Адальберта фон Шамиссо, посвящено Эрнестине фон Цедвич; Двенадцать стихотворений Юстиниуса Кернера. Цикл песен для голоса с фортепиано оп. 35, посвящено Фридриху Веберу; Шесть стихотворений из «Книги песен художника» Рейника, для сопрано или тенора с фортепиано оп. 36, посвящено Ливии Фреге; Двенадцать стихотворений из «Весны любви» Ф. Рюккерта для фортепиано с пением оп. 37 — сочинение Клары и Роберта Шуман; Пять песен. Четыре стихотворения Х. К. Андерсена с датского и одно с новогреческого языков в переводах А. фон Шамиссо оп. 40, посвящено Гансу Христиану Андерсену; Романсы и баллады для голоса с фортепиано (тетрадь II) оп. 51; Романсы и баллады для голоса с сопровождением фортепиано (тетрадь III) оп. 53; «Валтасар». Баллада Г. Гейне для голоса с фортепиано оп. 57.

Композиторское воплощение всех названных произведений исключительно разнообразно и богато, что свидетельствует об активной эволюции творческого стиля Шумана, его стремлении к неустанному обновлению, поиску все новой тематики и новых средств выразительности. Что нашло непосредственное продолжение в его дальнейших творческих

поисках. Поэтому обращение исследователей к изучению данной тематики представляется чрезвычайно плодотворным, многообещающим и постоянно приносит все новые открытия.

В последующий после «года песен» период творчества Шуман отступает от вокальных опусов. Композитор увлеченно и плодотворно пробует свои силы в других жанрах. В сороковые годы он создает преимущественно музыку симфонического и камерно-инструментального жанра. Из-под его пера появляются Первая симфония *B-dur* «Весенняя» (1841 год), Вторая симфония *C-dur* op. 61 1845-46 годы, первая редакция Четвертой симфонии *d-moll* op. 120 1841 год, опера «Геновева» по Тику и Геббелю 1847–1848 годы, ряд Увертюр, в том числе увертюра «К Манфреду», Первое и Второе Трио для скрипки, виолончели и фортепиано, квартеты и другие произведения.

В 1840-е годы к фортепианной музыке композитор обращается менее интенсивно, нежели в предшествующее десятилетие. Тем не менее, в данной столь близкой ему сфере он создает такие известные сочинения Концерт для фортепиано с оркестром *a-moll* op. 54 (1841 г.), два цикла «Педальных этюдов», «Альбом для юношества» (1848 год), «Лесные сцены», Девять фортепианных пьес (1945 г), Четыре фуги и ряд других сочинений.

Лишь в конце сороковых годов Шуман вновь обращается к песне. Композитор создает Романсы и баллады для голоса с фортепиано (тетрадь IV) op. 64; Песни и романсы для голоса с фортепиано (тетрадь III) op. 77, Альбом песен для юношества op.79; Три романса для голоса с фортепиано op. 83; «Перчатка». Баллада Ф. Шиллера, для голоса с фортепиано op. 87; Шесть романсов Вильфрида фон дер Нейна, для голоса с фортепиано op. 89, посвящено Женни Линд; Шесть стихотворений Николая Ленау и Реквием (старокатолическое стихотворение) для голоса с фортепиано op. 90; Три романса из «Еврейских песен» лорда Байрона, для голоса с арфой или с фортепиано op. 95; Песни и романсы для голоса с фортепиано (тетрадь IV)

ор. 96; Песни и романсы на стихи из «Вильгельма Мейстера» Гете, для голоса с фортепиано ор. 98;

Венчают вокальное творчество Шумана поздние опусы — Семь песен с фортепиано. На память о поэтессе (Елизавете Кульман) ор. 104; Шесть романсов для голоса с фортепиано ор. 107, посвящено Софии Шлосс; Четыре гусарские песни (Николая Ленау) для баритона с фортепиано ор. 117, посвящено певцу Г. Беру; Три стихотворения из «Лесных песен» Пфариуса для голоса с фортепиано ор. 119, посвящено: Матильде Гартман; Пять веселых песен для голоса с сопровождением фортепиано ор. 125; Пять песен и романсов для голоса с фортепиано ор. 127 и др.

Уже само перечисление вокальных сочинений композитора впечатляет чрезвычайно. Используемые Шуманом песенные жанры и стилистические модели весьма разнообразны и разноплановы. Здесь можно встретить Пять песен и романсов (5 *Lieder und Gesänge*) ор. 127; Стихотворения королевы Марии Стюарт (*Gedichte der Königin Maria Stuart*) для голоса с фортепиано, созданные на немецкие тексты из сборника старой английской поэзии (перевод Гисберта Фрейгерна фон Финке) ор. 135; Четыре романса для голоса с фортепиано ор. 142, посвящено: Ливии Фреге; Солдатская песня (А. Гофман фон Фаллерслебен). Перу Шумана принадлежат также песни для двух голосов с фортепиано, для нескольких голосов с фортепиано, а также мелодекламации и хоровые произведения, сложно разработанные речитативы, отражающий всю гамму психологических оттенков.

Песни лирически обобщенного типа соседствуют с широкой проникновенной, порой драматически окрашенной кантиленой и богатейшей фортепианной партией. «Изысканно гармонизованные романтические “картины-настроения” соседствуют с архаически суровыми, бескрасочными, точно выцветшие гобелены, легендами», — отмечает Д.В. Житомирский. — 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»⁹.

Подобное многообразие безусловно связано со столь близкой композитору фортепианной стихией. Создание фортепианных сочинений, в том числе в виде развернутых полотен, предшествовало появлению вокальных опусов и безусловно обогатило их в самых различных аспектах, как в жанровом, так и в выборе средств выразительности. Известно, что в юности Шуман ставил вокальную музыку ниже инструментальной. Можно полагать, что это было связано с его сильнейшим увлечением фортепианной виртуозностью и с несбывшейся мечтой стать всемирно известным концертирующим пианистом.

В области вокального творчества роль фортепианного сопровождения становится для Шумана исключительно значимой: «Голос один не может все сделать, все передать»¹⁰, — восклицает он. Вследствие этого Шумана можно считать создателем новой усложненной формы немецкой песни с инструментальным сопровождением. Нельзя не отметить, что вся музыка композитора, и прежде всего — фортепианная, пронизана песенностью. Осознание взаимосвязи песенной и инструментальной интонации играет важную роль в постижении содержания шумановских сочинений. Это относится как к миниатюрам, так и к произведениям крупной формы, а также к сюитным циклам.

Совершенствование клавирного сопровождения сыграло далеко не второстепенную роль в становлении вокальных жанров. Вместе с клавиром развивается и преобразуется немецкая песенная традиция Lied. Шуман — один из активнейших преобразователей искусства Lied посредством усиления роли и значения фортепианного сопровождения. Отсюда

⁹ Житомирский Д.В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М., 2000. С. 226.

¹⁰ Шуман Р. Письма : в 2-х т. Т. 2: 1840–1856. М., 1982. С.21.

становится понятным, почему созданию вокальных циклов в его творчестве предшествовало написание фортепианных сочинений.

1.2. Шуман как реформатор жанра Lied

Жанр Lied — сольная песня с инструментальным сопровождением — имеет в Германии давнюю историю, которая берет свое начало с XVII в. В 1638 году в Кенигсберге был опубликован сборник песен Г. Альберта «Арии и мелодии». Это в ту пору мало кем замеченное событие современные исследователи считают весьма значительным и сопрягают его с утверждением в печати жанра Lied.

На протяжении XVIII–XIX веков немецкое песенное искусство, имеющее своим истоком фольклорные традиции, постепенно стало все шире распространяться и утверждаться по всей Германии. С течением времени оно заняло главенствующее положение, оттеснив оды, гимны и так называемую «поэзию размышлений» (Reflexionsgedicht). Жанры Lied раскрылись постепенно в исключительном многообразии — здесь и девичьи песни, и баллады, и песни-сказки, и песни-сценки, песни-монологи, песни-диалоги и пр. В число Lied входили также «Студенческие песни» и так называемые «Песни смеха и плача» (Lieder zum Lachen und Weinen).

Речевая интонация, обогащенная певучей, выразительной, легатной мелодией, лежит в основе немецкого песенного искусства. Тесная связь с речью и бытовым музицированием изначально обеспечила искусству Lied высокую доступность, значительную степень коммуникативной направленности. Не случайно многие песни, авторство которых с течением времени было забыто, воспринимались благодаря сочетанию красоты мелодии с «внемузыкальным прообразом» (Е.А. Ручьевская) как подлинно народные напевы.

Убедительно сказал по поводу особенностей природы немецкой песенности Е.В. Назайкинский в своем труде «О психологии музыкального

восприятия»: «Музыкальная подсознательная связь с коммуникативным опытом человека будит соответствующие ассоциации, формирует определенный установку на восприятие музыки как определенного вида речи, интерпретируемого как внемузыкальный прообраз»¹¹. Выдающийся певец Фишер-Дискау вспоминал как не имеющее себе равных то захватывающее ощущение единства музыкальной интонации и слова, которое он испытывал на сцене при исполнении Lied Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона-Бартольди, Р. Шумана, Г. Вольфа¹². Влияние Lied на немецкое музыкальное мышление эпохи было весьма значительным, если не определяющим. Как полагает В.П. Коннов, именно искусство Lied «определило интерпретацию немецкими композиторами крупных музыкальных жанров от оперы до сонаты и симфонии»¹³.

Написанию Lied отдали дань представители стиля венского классицизма Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен. Так, к жанру Lied исследователи относят бетховенский цикл «К далекой возлюбленной», который был создан почти в одно время с шубертовскими шедеврами на тексты И. В. Гёте — «Лесной царь» и «Гретхен за прялкой». По мнению В.А. Васиной-Гроссман, песни Бетховена все же уступают по своей коммуникативной направленности его инструментальным произведениям. Причину этого исследователь видит в несколько нейтральном, обобщенном отношении композитора к поэтическому слову, что находило отражение в интонационном строе его песен¹⁴.

«Бетховен воспринимал прежде всего мысль стихотворения, его образы и в гораздо меньшей степени — речевое интонирование стиха», — замечает В.А. Васина-Гроссман. — «Поэтому то или иное стихотворение было для него импульсом к созданию самостоятельного и обобщенного

¹¹ Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972. С. 260.

¹² Fisher-Dieskau D. Hugo Wolf. Leben und Werk. Henschel Verlag. Berlin, 2003. С. 216.

¹³ Коннов В.П. Пути развития немецкой романтической песни: Учеб. пособие. СПб., 1992. С. 43.

¹⁴ Васина-Гроссман В.А. Романтическая песня XIX века. М., 1966. С.245.

музыкального образа, и лишь в редких случаях (например, в «Sehnsucht» или в «In questa tomba») он добивался слияния музыки и слова во всех деталях»¹⁵.

В эпоху романтизма немецкий песенный стиль активно совершенствуется и переживает несравнимый в его истории расцвет благодаря достижениям великих немецких композиторов-песенников — Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона-Бартольди, Р. Штрауса, М. Рegera, Й. Брамса, Г. Вольфа и др.

Среди композиторов-романтиков в жанре Lied изначально прославился и необыкновенно сильно раскрылся Франц Шуберт. Его по праву считают великим композитором-песенником, благодаря великолепному мелодическому дару и неповторимой коммуникативной направленности его творений. Шуман выделял Шуберта среди всех других музыкантов своего времени и открыто восторгался его гениальностью: «А ты, так рано ушедший, ты, божественный Шуберт, — если бы привидения и двойники владели речью, они заговорили бы, как ты; но если бы ангелы и добрые гении обратились к миру, и они заговорили бы твоим языком; ты — неземной, будоражащий дух, скрытый за своими весенними цветами»¹⁶.

Нельзя не отметить, что именно Шуберт поднял искусство Lied на уровень высокого профессионализма. Тематика его песен чрезвычайно широка — природа, любовь, разлука, страдания — далеко не единственные ее составляющие. В своей музыке Шуберт поднимается от простодушной лирики до высоты экстатического восторженного состояния, что является имманентной чертой его музыкального мироощущения.

Волшебство музыки шубертовских песен органично соединяется со словом, однако первичное значение все же всегда остается за музыкой. Как сказал Артур Шнабель — замечательный знаток искусства Lied, один из крупнейших исполнителей-новаторов XX столетия, «Lied — это высшая, наиболее совершенная и индивидуальная форма подлинной музыки, ибо

¹⁵ Васина-Гроссман В.А. Романтическая песня XIX века. Указ. изд. С. 62.

¹⁶ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Том II-Б. С. 203.

слова — всего лишь средство сделать музыку более значимой и, следовательно, человечески доступной»¹⁷. А. Шнабель полагал, что жанр этот относится к сфере «замкнутого личного опыта» и с течением времени все сильнее в нем стала давать о себе знать тенденция «утончения лиризма»¹⁸.

Можно полагать, что вокальное творчество Р. Шумана и впоследствии Й. Брамса и Г. Вольфа явились важнейшими составляющими этого процесса. После ухода из жизни Шуберта развитие песенного искусства в Германии несколько затормаживается вплоть до даты, ознаменовавшей мощное обновление жанра — наступления 1840-го года — знаменитого шумановского «года песен». Для Р. Шумана особенно важными оказались следующие шубертовские достижения: мелодическая яркость, гармоническая и фактурная определенность, демократическая направленность творчества.

Замечательных музыкантов шумановского поколения Феликса Мендельсона-Бартольди, Роберта Франца и Карла Лёве — В.А. Васина-Гроссман именует «младшими богами» немецкого песенного искусства. Перу Мендельсона принадлежит 84 песни, перу Франца — 350, Лёве создал ряд баллад, выступив также как замечательный певец-исполнитель собственных произведений. Каждый из названных композиторов по-своему развивал традиции музыкального наследия Шуберта. Мендельсон, Франц и Лёве были глубокими знатоками литературы и использовали в своих песнях тексты выдающихся немецких поэтов. Творчество каждого из них в том или ином плане знаменовало важный этап в становлении немецкого песенного искусства.

Феликс Мендельсон — композитор, наследие которого как песенное, так и фортепианное, не находится в наши дни на пике популярности. Будучи ярким представителем эпохи бидермайера, Мендельсон создавал многие свои сочинения, как фортепианные и вокальные, для домашнего, семейного

¹⁷ Шнабель А. «Ты никогда не будешь пианистом!». М., 2002. 332 с.

¹⁸ Смирнова М.В. Артур Шнабель и его эпоха. М., 2006. С. 82.

музицирования. «Ныне в среде музыкантов нередко бытует снисходительно-пренебрежительный взгляд на Мендельсона, — сокрушается С.В. Грохотов, — солнечный, гармоничный мир его музыки кажется наивным, лирика — сентиментальной... “моцартовская”, “пушкинская” живость, юмор, аналитический ум — эти качества оказываются заслоненными прямолинейной элегичностью»¹⁹.

Музыка Ф. Мендельсона камерна, она не столь ярко взволнована, романтична как шумановская но вместе с тем имеет ряд замечательных достоинств. Мендельсон во многом опирался на интонации городского музыкального быта, на домашнее музицирование. Поэтому в плане исполнительском сочинения его не столь сложны и вполне доступны для диапазона и возможностей любительского голоса. Сложность их преподнесения — ясность, благородство интонирования, простота, безыскусность подачи материала. Исполнитель песен Ф. Мендельсона должен избежать искушения впасть в чуждую композитору сентиментальность, излишнюю чувствительность и манерность.

Как отмечалось выше, Мендельсон был одним из первых, кто связал песенное и фортепианное искусство воедино, создав свои изумительные «Песни без слов», на которых воспитывалось целое поколение профессиональных музыкантов и любителей искусства. Равно как и в Шуман, Мендельсон во многом опирался в своем вокальном творчестве на принципы, заложенные в его фортепианных сочинениях лирического плана.

Р. Шуман исключительно высоко ценил музыку Мендельсона, отдавал себе отчет в масштабе его уникального дарования и в области вокального, и фортепианного творчества во многом следовал его примеру. Преждевременный уход Мендельсона из жизни в возрасте 39-ти лет явился для Р. Шумана большим ударом. В шумановском «Альбоме для юношества»

¹⁹ Грохотов С.В. Шуман и окрестности. Романтические прогулки по «Альбому для юношества». М., 2006. С. 189.

памяти Мендельсона посвящена проникновенная пьеса «Воспоминание. 4 ноября 1847» (день смерти Ф. Мендельсона).

Следует подчеркнуть, что Мендельсон, также как и Шуман, был глубоко увлечен романтической поэзией Генриха Гейне. На тексты Г. Гейне композитор создал песни «Привет», «Попутная песня», а также романсы «Утренний привет», «Я вижу ночами», «На крыльях песни». Сам текст этого стихотворения отражает радость, упоение жизнью:

*«На крыльях песни, дорогая,
Умчу тебя я на восток
В долину Ганга, точно зная:
Там есть чудесный городок.
Там цветом пламени пылая,
Сады чудесные цветут...»²⁰.*

От Ф. Мендельсона Р. Шуман воспринял и развил принцип гибкого следования мелодии за поэтическим текстом, психологизацию музыкального содержания, стремление раскрыть и дополнить эмоционально-образную составляющую стихотворения в партии вокалиста и пианиста.

К «младшим богам» немецкого песенного искусства относит В.А. Васина-Гроссман также Карла Лёве — создателя замечательных оригинальных баллад. Лёве творил почти одновременно с Шубертом, хотя, разумеется, масштаб дарования обоих композиторов несопоставим. Немалую известность в свое время имели баллады Лёве, в том числе баллада «Лесной царь», которая была не столь новаторской как шубертовская и потому воспринималась рядом современников с большей легкостью. Р. Шуман высоко оценивал вклад К.Лёве в развитие вокального искусства, что неоднократно выражал в своих статьях, посвященных творчеству «короля немецких баллад», издаваемых им в «Новой музыкальной газете». Однако в

²⁰ Гейне Г. Собрание сочинений: в 10 т. / под общ. ред. Н. Я. Берковского, В. М. Жирмунского, Я. М. Металлова. М., 1956. Т. 1: Стихотворения. Лирическое интермеццо / ред. тома Н. Я. Берковский. С.124.

публикациях звчали и критические нотки, в частности, упреки в излишней шаблонности и использовании распространенных театральных штампов.

Среди тех композиторов, которых называют непосредственными последователями Р. Шумана, выделяется имя Роберта Франца. Однако лирике Франца не свойственна та неудержимость и глубина чувств, та нервная обостренность, которая пленяет в шумановской вокальной лирике. Это относится и к песням Р. Франца на слова Г. Гейне. Композитор смягчает, лирически затушевывает романтическую остроту переживаний, отраженную в стихах поэта. Шуман ценил в песнях Франца меланхолический настрой: «Лучше петь их в одиночестве, и, может быть, в вечерний час»²¹, — замечал он.

Одной из ярких звезд на небосклоне немецкой песенности является представитель эпохи позднего романтизма Йоганнес Брамс. По сравнению с Ф. Шубертом — певцом движения и света, а также с мятежным Р. Шуманом, Й. Брамс — своеобразный пассеист, мастер ретроспективных размышлений. В отличие от Шуберта и Шумана он тяготеет к ограниченности, замкнутости музыкального пространства, к строгости, сосредоточенности, объективности, то есть скорее к Баху, нежели к романтикам.

Известно, что в области песни Брамс, подобно Шуберту (и в отличие от Шумана) предпочитал мужские голоса женским. «Сдержанный колорит брамсовских сочинений резко отличается от своевольной, сверкающей красочным изобилием шумановской палитры»²², — замечает М.В. Смирнова. Известно, что прославленный певец Д. Фишер-Дискау — выдающийся мастер исполнения Lied — предпочитал исполнять песни Брамса в камерных

²¹ Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов // Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей. Т. II- Б. М., 1979. С. 78.

²² Смирнова М.В. К проблеме интерпретации поздних фортепианных опусов Брамса // Музыкальное воспитание и образование в России, странах СНГ и Европы в XXI веке. Состояние и перспективы. III Международная конференция. Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2007. С. 271.

концертных залах с притушенным освещением²³. В.А. Васина-Гроссман полагает, что в лирических песнях Й. Брамса «нет уже ни той простодушной непосредственности восприятия природы и человека, которая так привлекает нас в песнях Шуберта, ни остроты восприятия человеческого горя и человеческой несправедливости, которой отмечена <...> значительная часть песенного наследия Шумана»²⁴.

Что касается Г. Вольфа — композитора, создавшего более трёхсот песен, и безусловного продолжателя художественных устремлений Шумана — то в его творчестве наблюдается все большая индивидуализация, усложнение и «утончение» образной сферы песен при сохранении формы и жанровой принадлежности Lied. Г. Вольф как крупнейший мастер камерно-вокального жанра в эпоху позднего романтизма в известной мере подвел итог традициям немецкой песенности.

Продолжив традиции Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса композитор создал новый тип немецкой песни, который исследователи называют «фьюжен» (сплав). Не случайно Г. Вольф называл свои вокальные сочинения не песнями, а «стихотворениями для голоса и фортепиано». Следуя традиции Шумана, он уделял пристальное внимание самому отбору стихотворных текстов, в чем безусловно можно усмотреть шумановское влияние. Обращает на себя внимание, что среди предпочитаемых Вольфом поэтов немало тех, кого избирал также Шуман: Иоганн Вольфганг Гёте, Эдуард Мёрике, Йозеф фон Эйхендорф, Юлий Кернер. Обращался композитор также к испанской и итальянской лирике.

Большое воздействие на творческий стиль Г. Вольфа оказала вагнеровская музыкальная драма, отсюда немалый интерес композитора к новаторским тенденциям современного ему музыкального театра. По мнению В.П. Коннова, «сознание принадлежности к антибрамсовской “партии” невольно внесло в отстаиваемые Вольфом идейно-эстетические

²³ Фишер-Дискау Д. По следам песен Шуберта // Исполнительское искусство зарубежных стран. М., 1981. Вып. 9. С. 117.

²⁴ Васина-Гроссман В.А. Романтическая песня XIX века. Указ. изд. С. 249.

позиции черты полемической запальчивости и гипертрофированности суждений»²⁵.

Следует признать, что Г. Вольф безусловно выходит за пределы собственно песенного жанра: с годами все большую значимость в его вокальных сочинениях обретает не певческое выразительное начало, как у Шумана, а экспрессивная музыкальная декламация. «По сравнению со своими историческими предтечами (прекурсорами), в песенной просодии Гуго Вольфа резко возросло психическое напряжение... и как следствие — внимание к поэтическому слову, а также обострилась декламационная и интонационная выразительность. В этом смысле Гуго Вольфа можно назвать одним из первых экспрессионистов XIX века и прямым предвестником немецкого экспрессионизма 20-х годов XX века»²⁶. Таким образом, по мнению исследователей, некоторые черты прекрасных по форме и средствам выражения песен Г. Вольфа уже знаменовали в известном плане закат жанра Lied.

Начиная с Р. Шумана, все более развернутой, активной становится фортепианная партия, что существенно предопределило трансформацию самого жанра песни, а также многообразие шумановских композиционных схем. «Здесь, также 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»²⁷. По мнению исследователей, именно благодаря тесной взаимосвязи музыки со словом, индивидуализации стихотворной речи и раскрылось многообразие шумановских вокальных форм: куплетная песня, трехчастная, двойная трехчастная, рондообразная, свободная поэзная, баллада с рапсодическим развитием и пр.

²⁵ Коннов В.П. Песни Гуго Вольфа. М., 1988. С.96.

²⁶ Резников И. Хуго Вольф: между молотом и наковальней: статья. URL: <https://author.today/post/385023>

²⁷ Житомирский Д.В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М., 2000. С. 228.

1.3. Поэтические тексты шумановских песен: ведущие темы и образы²⁸

В вокальном творчестве Р. Шумана по сравнению с его предшественниками все более значительную роль начинает играть слово. Связь шумановских вокальных сочинений с поэтическим текстом является исключительно сильной, значимой и своеобразной. Известно, насколько близко было композитору литературное творчество, в котором он также сумел раскрыть себя достаточно разносторонне и ярко. Статьи Р. Шумана о музыке — драгоценная страница в музыкально-романтическом музыкознании. Многие из его критических работ посвящены вокальному, оперному, хоровому искусству. Шуман дает блистательные портреты своих современников, проявивших себя в названных жанрах. Слово и музыка существовали в воображении Шумана в постоянном единстве. Об этом свидетельствует, к примеру, рецензия Шумана на выступление певицы Шрёдер-Девриент с исполнением песен Ф. Шуберта, К.М. ф. Вебера и Ф. Мендельсона и многие другие работы.

Обладая исключительно широким литературным кругозором, композитор с большей серьезностью и строгостью, нежели Ф. Шуберт и другие его современники, относился к отбору поэтических текстов. «Музыка Шумана скорее обращается к задумчивым характерам и серьезным душам, которые не парят по поверхности, а умеют окунуться в глубину, чтобы найти там скрытые перлы»²⁹, — писал Ф. Лист. Как отмечает А.Н. Должанский: «В своих отзывах о песнях современников Шуман придает решающее значение поэтической восприимчивости композитора, его способности запечатлеть в музыке образный смысл стихотворения, вплоть до

²⁸ При подготовке раздела диссертации использован текст статьи: Лю Хуэй. Камерно-вокальные сочинения позднего периода творчества Роберта Шумана // Bulletin of the international centre of art and education = Бюллетень международного центра «Искусство и образование». 2023. № 4. С. 36–41.

²⁹ Лист Ф. Роберт Шуман // Лист Ф. Избранные статьи. М., 1959. С. 353–354.

выразительности отдельного слова»³⁰. Поэзия представляется первичной, истоком образности и вдохновителем драматургических решений в процессе создания вокальных произведений.

Подобный подход характеризует Шумана и в области поиска поэтических текстов. «Сплести музыкальный венок вокруг головы истинного поэта — нет ничего прекрасней; но тратить его на будничное лицо — стоит ли это усилий?», — говорил он³¹. Сопоставляя песни Шумана и Шуберта, В.А. Васина-Гроссман пишет: «Душевный мир шумановского “лирического героя” гораздо сложнее, противоречивее и для выражения его двухплановости потребовались и более сложные, и тонкие средства... Отсюда и более сложные выразительные средства, которые применяет Шуман, и, прежде всего, та “двухплановость” музыкальных образов, которую мы будем отмечать во многих его песнях»³².

Композитор обладал в плане восприятия поэзии поистине абсолютным слухом. Нельзя не отметить, впрочем, что дело здесь не только в отборе поэтических текстов, но и в их музыкальной интерпретации. Сам список авторов, к которым обращался Р. Шуман, заслуживает внимания и всестороннего изучения. В рамках настоящего исследования отметим лишь некоторые наиболее важные аспекты, которые помогут глубже погрузиться в интеллектуальную и художественную атмосферу шумановской эпохи.

Как отмечает Г.И. Ганзбург: «Дар слова постоянно сопутствовал музыкальному дару Шумана. Тонкий знаток художественной словесности, он был блистательным писателем-публицистом, чьи статьи и письма стали ценным памятником литературы романтического периода. Здесь, как и в его музыкальном наследии, воплотились талант, вкус и мастерство большого художника. В обоих видах творчества — музыкальном и словесном — Шуман был велик, свободен и нов. Свободен как публицист, размышляющий

³⁰ Житомирский Д.В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М., 1964. С.521.

³¹ Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М., 1956. С. 34.

³² Васина-Гроссман В.А. Романтическая песня XIX века. Указ. изд. С. 175–176.

о музыке и о жизни, велик как музыкант, обогативший наше ощущение и самой жизни, и рефлексирующей над нею литературы»³³.

Среди авторов, тексты которых Р. Шуман положил в основу своей музыки есть как выдающиеся, всемирно прославленные поэты, так и малоизвестные сегодня имена. Роль поэзии Генриха Гейне в творчестве композиторов романтиков, включая Шумана, следует отметить особо. На текст Гейне Шуберт создал последнюю свою песню. Как отмечалось выше, не обошел вниманием поэзию Гейне Ф. Мендельсон-Бартольди. По мнению В.С. Галацкой, лучшее, созданное Шуманом в вокальной сфере, вдохновлено поэзией Г. Гейне.

Особенно близки оказались музыканту ранние поэтические сочинения Г. Гейне, окрашенные ярким романтическим ореолом. «Книга песен» и «Лирическое интермеццо» Гейне — интереснейшие произведения, принесшие их автору подлинную славу. В стихах поэта здесь отражена атмосфера юношеских страданий: восхищение, восторг, чувство неразделенной любви и разлука с возлюбленной подаются в возвышенном, романтическом ключе:

*«Из слез моих много родится
Роскошных и пёстрых цветов,
И вздохи мои обратятся
В полуночный хор соловьев.
Дитя, если ты меня любишь,
Тебе я мой друг подарю
Под милым окошком зарю»*³⁴.

С Г. Гейне Роберта Шумана роднили «вольные песни романтизма». Так же, как и Гейне, юный композитор в период борьбы за Клару чувствовал себя носителем «всех невзгод мира». «Глубокая истина рождается лишь из

³³ Ганзбург Г.И. Театрализация и драматизация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 5. С. 96.

³⁴ Гейне, Г. «Из слез моих много родится...» / перевод А. Фета // Стихотворения. Поэмы. Проза Гейне. М., 1971. С. 15.

глубокой любви, — писал Г. Гейне, — нигде во вселенной нет ничего прекраснее и лучше, чем человеческое сердце»³⁵. Музыка Р. Шумана своей поэтичностью, глубиной и искренностью обогатила тексты Г. Гейне, раскрыла их замечательную красочность, многогранность заключенных в них чувств и внутреннее благородство.

Всего на тексты Г. Гейне композитор создал около сорока песен. При этом он весьма своеобразно интерпретировал поэтические строки поэта. Ирония Гейне как отражение антиромантических тенденций практически не нашла воплощение в музыке Р. Шумана. Как отмечает В.С. Галацкая, нередко то, к чему сам Гейне относился с шуткой и иронией, у Шумана приобретало серьезный смысл и глубину. «Таким образом, у Гейне Шуман брал лишь поэзию чувств и настроений, которая была стихией самого композитора. Гейневские песни Шумана дают полное представление о вокальном стиле Шумана, о характерном для него отборе поэтических образов, о манере и средствах их музыкального воплощения»³⁶.

На тексты Г. Гейне был создан Шуманом подлинный шедевр, обретший всемирную известность — вокальный цикл «Любовь поэта». Сами названия отдельных песен говорят о возвышенном поэтическом настроении этого замечательного произведения: «В сиянье теплых майских дней», «Цветов венок душистый». «И розы, и лилии», «Встречаю взор твоих очей», «В цветах белоснежных лилий», «Над Рейна светлым простором», «Я не сержусь», «О, если б цветы угадали, «Напевом скрипка чарует», «Слышу ли песни звуки», «Её он страстно любит», «Я утром в саду встречаю», «Во сне я горько плакал», «Мне снится ночами образ твой», «Забытые старые сказки», «Вы злые, злые песни».

Поэзия Иоганна Вольфганга Гёте также глубоко влекла композитора, хотя представлена она в его вокальном наследии в значительно меньшем объеме, чем поэзия Г. Гейне. Творчество Гёте имеет скрытые философские

³⁵ Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов // Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей. Том II- Б. М., 1979. С. 77.

³⁶ Галацкая В.С. Великий немецкий композитор Роберт Шуман. М., 1956. С.32

глубины, которые не всегда очевидно проявлены. Само обращение юного композитора к поэзии Гёте говорит о многом. Так, в ранний цикл «Мирты» он включил несколько номеров, написанных на стихи Гете из «Книги кравчего» и «Западно-восточного дивана»: «Когда один», «Эй, грубиян», «Талисман». В основе этих сочинений также лежит любовная тема (создание «Западно-восточного дивана» было инспирировано любовью Гете к Марианне Виллемер). В «Западно-восточном диване» Г. Гёте стремится постичь иносказательное, многомерное и пронизанное тайной восточное мироощущение в сопоставлении и взаимосвязи его с мироощущением европейским:

*«Книга книг — любовь, и в мире
Книги нет чудесней.
Я читал ее усердно.
Радости — две, три странички,
Много глав — разлука.
Снова встреча — лишь отрывок,
Маленькая главка...»³⁷.*

В более поздние годы Р. Шуман создает на стихи И. Гёте сочинения «Ночная песнь», «Песня любви», «Странствующий колокол», «Рыбак». Стихотворение «Странствующий колокол» носит религиозно-назидательный характер, что в целом не было чуждо как Шуману, так и Гёте. Не случайно песню «Странствующий колокол» Шуман включил в «Альбом песен для юношества». В стихотворении речь идет о мальчугане, который пренебрегал посещением церкви и молитвами, и был в результате преследуем странствующим колоколом, что вернуло его в лоно церкви:

*«С тех пор, лишь благовеста звон
Раздастся в воскресенье,
Он к службе, страхом научен,*

³⁷ Гёте И. В. Собрание сочинений : в 10 томах : перевод с немецкого /под общей редакцией А. Аникина, Н. Вильмонта, Б. Сучкова. М., 1975. Т. 1 : Стихотворения. Западно-восточный диван / перевод В. Левика ; статья и примечания Н. Вильмонта. С. 483.

Бежит без приглашенья»³⁸.

Стихотворение «Рыбак» (перевод В.А. Жуковского) передает мотив искушения человеческой души непостижимыми тайными силами бытия. Вопрос искушения, роковой неизбежности смерти был весьма близок композитору. В шумановской музыке ярко отражен некий мистический колорит:

*«Бежит волна, шумит волна!
Задумчив над рекой
Сидит рыбак, душа полна
Прохладной тишиной.
Сидит он час, сидит другой,
Вдруг шум в волнах притих...
И влажною всплыла главой
Красавица из них...
Она поет, она манит –
Знать час его настал,
К нему она, он к ней бежит,
И след навек пропал»³⁹.*

«Ночная песнь» Гёте, известная в России по блистательному переводу М.Ю. Лермонтова «Горные вершины спят во тьме ночной», также имеет глубокий психологический и философский подтекст, а заключительные слова: «Подожди немного, отдохнешь и ты» содержат намек на неизбежный уход человека из мира. Тема эта чрезвычайно волновала композитора и постоянно возникает в различных его сочинениях.

«Миньона», и «Песни и романсы на стихи из «Вильгельма Мейстера» Гёте оп. 98 также отражают непостижимость и непредсказуемость бытия.

³⁸ Гёте И. В. Избранные произведения : в 2 томах / составитель И. М. Солодунина ; перевод с немецкого. М., 1985. Т. 1 : Лирика ; Драмы ; Рейнеке-лис. С.336.

³⁹ Жуковский В. А. Рыбак : из Гете // Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. / ред. коллегия: А. С. Янушкевич (гл. ред.) [и др.] ; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН. М., 2000. Т. 2 : Стихотворения 1815–1852 годов / ред. тома Н. В. Измайлов, Э. М. Жиликова. С. 58.

Роман писателя «Годы учения Вильгельма Мейстера» пользовался во времена Шумана огромной популярностью. С. Грохотов называет это объемное сочинение «величественным памятником человеческого духа, созданного с поистине безграничной обстоятельностью»⁴⁰. Книга Гёте была чрезвычайно притягательной для романтически настроенных читателей шумановской эпохи, и особенно для музыкантов, художников. Многие из них пытались положить слова гетевских стихов на музыку.

Сам И. Гёте относился к этому наплыву музыки на тексты книги о Вильгельме Мейстере с большой настороженностью. «Гете отлично представлял, как должны звучать эти песни. В романе содержатся подробные описания интонирования стихов. Поэтому композиторская инициатива, хлынувшая на поэта волной вокальных обработок его песен, не вызвала у него восторга. “Изображать звуками то, что само звучит, греметь, подобно грому, барабанить, разливаться в плеске звуков - отвратительно. Минимум этого может быть разумно использован в виде точки над i...”, — писал Гёте одному из музыкантов»⁴¹.

Посвящали стихам из «Юных годов Вильгельма Мейстера» свои творения и великие музыканты. Четыре замечательные по своей выразительности песни ор. 62 на стихи из Вильгельма Мейстера написал Ф. Шуберт. Всего перу Шуберта принадлежит более сорока песен на стихи Гёте.

Не прошел мимо гетевского произведения и Л. Бетховен. Композитор, который казался современникам «угрюмым и странным», «совершенно необузданной личностью», сумел найти точный эквивалент эмоциональному состоянию, доминирующему в стихах: «Художники пламенны, они не плачут!» Песни на слова Гёте, созданные Бетховеном, Шуман ценил исключительно высоко: «...кроме песни Бетховена я не знаю ни одной,

⁴⁰ Грохотов С.В. Шуман и его окрестности. Романтические прогулки по альбому для юношества. М., 2006. С. 181.

⁴¹ Драч И. Странствия Миньон // Учебный культурологический журнал. URL: <https://jgreenlamp.narod.ru/minjon.htm>

которая производила бы то впечатление, которое это стихотворение производит без музыки»⁴², — восклицал он.

Песни Миньоны — одно из наиболее глубоких воплощений гетевской лирики. Загадочный и бесконечно трогательный персонаж книги — юная канатоходка Миньона — глубоко волновал Р. Шумана, который запечатлел ее образ как в вокальном, так и в фортепианном воплощениях. И. Гёте посвятил юной героине своего романа ряд песен, который слагаются в цельный поэтический цикл. Каждая из песен Миньоны — это страничка ее судьбы: тоска по утраченным связям с семьей, трогательное целомудренное чувство к молодому Вильгельму, страдания неразделенной любви, предчувствие ухода, прощание с жизнью.

Весь XIX век образ Миньоны и посвященные героине музыкальные сочинения были символом, своеобразным паролем романтического мироощущения, олицетворением разлада мечты и реальности. Образ пленительного ребенка западал в сердце как восторг первой любви, как встреча с родственной, сочувствующей душой. Так воспринимали гетевскую героиню не только в европейских странах, но и в России. Небезынтересно обратиться к малоизвестному сегодня произведению русской литературы — рассказу И.Л. Леонтьева-Щеглова «Миньона (Из хроники Мухрованской крепости)».

Для главного героя этого произведения, во многом родственного герою А.И. Куприна из повести «Поединок», явление песни Миньоны явилось знаком духовного пробуждения несовместимого с реальной жизнью: «Да, это она, его заветная Миньона, тайная подруга его целомудренного сердца, точно такое же одинокое и заброшенное дитя, как и он сам, бог знает зачем заброшенный в глухую и безрадостную жизнь...И в самом деле, что делать ей, этому чистому ребенку, на этой скучной и холодной земле, посреди

⁴² Цит. по: Васина-Гроссман В.А. Романтическая песня XIX века. Указ. изд. С.56.

чуждых и грубых людей?...»⁴³. В России гётевские песни Миньоны хорошо известны сегодня в замечательном переводе поэта Б. Пастернака.

«Песни и напевы на стихи из “Вильгельма Мейстера”» (*Lieder und Gesänge aus Wilhelm Meister*) Р. Шумана содержат девять номеров: «Знаешь ты край?», «Баллада арфиста», «Тот лишь, кто сам страдал», «Кто тайно ночью не страдал», «Нет, я молчанья не нарушу», «Кто одиноким хочет быть», «Нет, свои печальным пением», «У дверей, как скромный нищий», «О, дайте мне в одежде белой».

Показательно, что в пятом номере цикла размещена она из самых печальных и проникновенных песен Миньоны:

*«Сдержись, я тайны не нарушу,
Молчанье в долг мне вменено.
Я б всю тебе открыла душу, будь это роком суждено.
Расходится ночная мгла
При виде солнца у порога,
И размыкается скала,
Чтоб дать источнику дорогу.
И есть у любящих предлог
Всю душу изливать в признание
А я молчу, и только Бог
Разжать уста мне в состоянье»⁴⁴.*

Р. Шуману близко было высказывание И. Гёте, которое он цитирует в своих статьях: «Кто предался одиночеству, то, увы, вскоре станет одинок»⁴⁵. В какой-то мере это можно воспринимать как предчувствие композитором собственной судьбы⁴⁶.

⁴³ Леонтьев-Щеглов, И.Л. *Миньона* (Из хроники Мухрованской крепости) // Миньона. Музыка в русской прозе (вторая половина XIX века). М., 1991. С. 192.

⁴⁴ Цит. по: Грохотов С.В. Шуман и его окрестности. Романтические прогулки по альбому для юношества. Указ. изд. С. 186.

⁴⁵ См об этом: Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей. Том II-б. М., 1979. С.103.

⁴⁶ Нельзя не отметить, что образу Миньоны уделил также внимание в своем творчестве Ференц Лист.

Увлекала Шумана и поэзия его тезки Роберта Бёрнса — художника совершенно иного плана, нежели И. Гёте. Бёрнс — шотландский поэт, фольклорист, автор возвышенной любовной лирики. Герой Бёрнса — простой, честный труженик. Источником вдохновения для поэта было народное творчество, старинные народные напевы. Шуман писал: «Стихотворения Бёрнса...наполнены истинно поэтическим настроением, но всегда просты, сжаты и лаконически выразительны; поэтому Бёрнс и пользуется такой любовью музыкантов, поэтому его слова как бы сами собой укладываются в песню и естественнее всего в такую форму, которая свойственна настоящей народной песне»⁴⁷.

Действительно, стихи Р. Бёрнса по природе своей настолько гармоничны и музыкальны, что многие из них превращались в песни и в таком обличье быстро обретали популярность с момента их создания и до наших дней. Это качество поэзии Бёрнса исключительно высоко ценили композиторы прошлого и настоящего — цикл песен на стихи поэта написал Г.В. Свиридов, обращался к его поэзии Д.Д. Шостакович и другие композиторы⁴⁸.

Это редкое качество омузыкаливания слова высоко ценил и Р. Шуман. На стихи Р. Бёрнса композитором написано несколько номеров в «Круге песен» (1840 год): «Вдова горца», «Прощание горца», «Колыбельная песня горца», «Жена вождя», «Вдаль, вдаль», «Никто», «На западе». В ряде случаев композитор опирается на обиходные песенные жанры — колыбельную, солдатский марш, охотничью песню и др.

Большинство шумановских песен на стихи Р. Бёрнса написаны в куплетной форме в соответствии со спецификой поэтической строки. «Так,

⁴⁷ Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М., 1956. С. 345.

⁴⁸ Песни на стихи Р. Бёрнса звучат в современных фильмах и зачастую слушатели не знают, кому принадлежит поэтический текст, положенный в основу этих песен. Так, замечательная песня на стихи Бёрнса «Любовь и бедность» звучит в фильме Э.А. Рязанова «Здравствуйте, я ваша тётя». Слова Р. Бёрнса положены и в основу песни «В моей душе покоя нет, весь день я жду кого-то» из фильма того же великого режиссера Э.А. Рязанова «Служебный роман». Возможно, именно благодаря музыкальности стиха поэзия Р. Бёрнса воспринимается в наши дни исключительно современно.

например, Шуман ритмически и мелодически подчеркивает юмористические повторы одних и тех же слов..., — замечает В.А. Васина-Гроссман, — ничего специфически шотландского мы не найдем ни в мелодике, ни в ладовой структуре этих песен, зато отголоски немецкой народной песни здесь слышатся очень явно»⁴⁹.

Весьма значимое место занимает в вокальном творчестве Р. Шумана поэзия Адальберта фон Шамиссо, которая известна российским музыкантам и слушателям главным образом благодаря творениям Шумана. Шамиссо — человек исключительно разносторонний и энергичный. Поэт, издатель, журналист, путешественник, естествоиспытатель, он обрел известность как романтик свободолобивого духа, защитник бедных угнетенных тружеников. В Берлине А. Шамиссо установлен памятник. Лирика Шамиссо обладала необыкновенной нежностью, изысканностью и притягательностью, что сделало его одним из любимейших в Германии поэтов своего времени. Одним из первых высоко оценил в печати дарование Шамиссо Гейне, который выделял его среди множества романтически настроенных авторов своего времени.

Как поэт А. Шамиссо также проявил себя многосторонне. Свободно владея многими языками, в том числе и русским, он был одним из немногих, кто совершал переводы с русского языка на немецкий. Так, он перевел стихотворение К.Ф. Рыльева «Войнаровский», посвященное встрече с декабристом в Сибири. Сама тематика говорит о прогрессивном свободолобивом настрое автора. Имея французские корни, А. Шамиссо тяготел к поэзии П. Беранже. На русский язык ряд стихотворений Шамиссо перевел В.А. Жуковский.

Шумановский прославленный цикл «Любовь и жизнь женщины» на текст А. Шамиссо носит в целом любовно-просветленный характер. Достаточно вспомнить названия песен: «Взор его при встрече», «Не знаю, верить ли счастью», «Колечко золотое» и др. Контрастом общей светлой,

⁴⁹ Васина-Гроссман В.А. Романтическая песня XIX века. Указ. изд. С. 217.

счастливой атмосфере сочинения служит лишь заключительная песня «Ты в первый раз наносишь мне удар». В плане общего эмоционального настроения и самой тематики содержания цикл этот заметно отличается как от большинства произведений самого Р. Шумана, так и от сочинений других композиторов-романтиков. «Пафос цикла — романтика будней»⁵⁰, — пишет Д.В. Житомирский. Как отмечает А.К. Кенигсберг, «прежде ни у кого из композиторов не было такого пристального, как у Шумана, внимания к личности женщины, к сокровенным движениям её души, к её повседневности, наполненной отнюдь не героическими, но не менее глубокими переживаниями»⁵¹. Во многом здесь можно усмотреть влияние на композитора самой поэзии А. Шамиссо:

*«Не понимаю, не верю,
Я вся — в объятиях сна:
Отверг он красавиц знатных.
За что он выбрал меня? ...»*⁵².

Помимо названного цикла Р. Шуман написал на стихи поэта Три романса ор. 31: «Невеста льва. Баллада», «Гадалка» и «Рыжая хана». Нельзя не отметить, что романсы эти Шуман посвятил своей несостоявшейся невесте Эрнестине фон Фриккен (в замужестве Цедвиц), которая выведена им в фортепианном цикле «Карнавал» под именем Эстреллы. Стихи А. Шамиссо легли также в основу шумановской песни «Что мне сказать» из ор. 30.

Фигурирует в вокальном наследии Р. Шумана также имя А. Шамиссо как переводчика с датского языка на немецкий «Четырех стихотворений» Ганса Христиана Андерсена «Мартовская фиалка», «Сон матери», «Солдат», «Музыкант», «Раскрытая тайна любви». К великому сказочнику Андерсену (1805–1875) Шуман испытывал особые чувства. Интересно отметить, что

⁵⁰ Житомирский Д.В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М., 1964. С. 246.

⁵¹ Кенигсберг А.К. Любовь и жизнь женщины. Роберт Шуман. URL: <https://www.liveinternet.ru/community/2281209/post136179682>

⁵² Шамиссо, А. фон. Любовь и жизнь женщины : стихотворный цикл / перевод с немецкого // Поэзия немецкого романтизма : сборник / составитель А. В. Михайлов. М., 1985. С. 243–250.

в переводе на русский язык с датского имя Андерсен означает «Закрой глаза». Будучи глубоко приверженным детям и миру детства, Шуман особенно ценил умение Андерсена доверительно и на равных общаться с людьми разных поколений: каждый в зависимости от возраста и жизненного опыта всегда может открыть в Андерсене нечто для себя близкое и доступное. Детскость как особая форма мироощущения была присуща и Шуману.

В своей поэзии Г.Х. Андерсен воспевал любовь к отчизне, красоту природы своей страны, а также христианскую тематику. Известно, что нежные и одновременно исполненные глубокого смысла стихи Г.Х. Андерсена очень трудно переводятся на русский язык. Приведем для подтверждения сказанного один из удачных переводов стихотворения Г.Х. Андерсена «Розы и звезды», сделанный современником поэта графом Голенищевым-Кутузовым:

*«Я знаю две звезды – лучистой звезд небесных,
Две розы видел я – прекрасней роз земных.
Упала чистая слеза с тех роз прелестных,
Рассыпавшись росой на розах молодых.
И сердцем полюбил я их красу живую,
Она дороже мне и неба, и земли...
Ужель напрасно я надеюсь и тоскую?
Ужели розы то и звезды не мои!...»⁵³*

Г.Х. Андерсен писал: «Жизнь моя настоящая сказка, богатая событиями, прекрасная! Если бы в ту пору, когда я бедным, беспомощным ребенком пустился по белу свету, меня встретила на пути могущественная фея и сказала мне: “Избери себе путь и дело жизни и я, согласно с твоими дарованиями и по мере разумной возможности, буду охранять и направлять тебя!” — и тогда жизнь моя не стала бы лучше, счастливее, радостнее...»⁵⁴.

⁵³ Андерсен Г. Х. Неизвестный Андерсен: сказки, истории, стихотворения / перевод с датского А. В. Ганзен, А. А. Голенищева-Кутузова. М., 2021. С.322.

⁵⁴ Вестерман В. Андерсен: Сказка моей жизни / В. Вестерман, Д. Тасбулатова. URL: <https://story.ru/istorii-znamenitostej/lichnoe-delo/andersen-skazka-o-moey-zhizni/>

Интересные песни написал Р. Шуман на стихи Эдуарда Мёрике — «Невеста солдата», «Она пришла» и др. В поздний период творчества композитор после перерыва вновь обращается к творчеству Э. Мёрике, включив в циклы «Шесть романсов» оп. 107 романс «Садовник», а в цикл «Пять веселых песен» оп. 125 «Песню молодого парня». Особую известность принесло поэту стихотворение «Покинутая девушка», которое глубоко тронуло сердца современников. Многие музыканты, в том числе и Р. Шуман, положили эти стихи Э. Мёрике на музыку:

*«Чуть петухи кричать
Станут зарею,
У очага стоять
Мне над золою.
Брызжут с огней моих
Искры, — невольно
Я загляжусь на них...
Станет так больно...»⁵⁵*

Хотя поэзия Э. Мёрике и не занимает столь значительного места в наследии композитора, обращение к ней весьма примечательно. Мёрике справедливо называют духовным наследником И. Гёте благодаря философскому, мифотворческому подтексту его творений и оригинальности используемых им стихотворных форм. Р. Шуман ценил стихи Э. Мёрике за живость, естественность и простоту. С глубоким пиететом отзывался о поэзии Э. Мёрике также Г. Вольф, создавший на его стихи цикл замечательных песен.

Среди авторов, к поэзии которых прибегал Р. Шуман, выделяется имя Йозефа Карла Бенедикта барона фон Эйхендорфа (1788–1857) — одного из наиболее значительных немецких лириков, а также ученого-исследователя истории и литературы. Стихи и проза его, в свое время весьма популярные

⁵⁵ Мёрике Э. Покинутая девушка : «Чуть петухи кричать...» / перевод А. А. Фета // Фет А. А. Полное собрание стихотворений / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б.Я. Бухштаба. Л., 1959. С. 524.

в Германии, практически не известны в русском переводе за исключением новеллы «Из жизни одного бездельника». Будучи человеком глубоко религиозным, Й. Эйхендорф создавал поэзию гармоничную, возвышенную, благородную. Он воспевал также мистику, таинственность, странничество.

На поэтические тексты Й. Эйхендорфа создавали музыку Ф. Мендельсон, Ф. Шуберт, Р. Штраус, цикл песен на стихи поэта создал Г. Вольф. Равно как и стихи Р. Бёрнса многие из стихотворений поэта стали песнями, имя автора которых забыто. Р. Шуман относил Й. Эйхендорфа к представителям новой школы и новой немецкой поэзии. Он полагал, что именно благодаря достижениям Эйхендорфа и Рюккерта «возник тот художественный и более глубокий по содержанию род песни, о котором прежние композиторы, естественно, и знать не могли, ибо он явился в музыке отражением новой поэзии»⁵⁶. На тексты Й. Эйхендорфа Шуман создал Двенадцать песен: «На чужбине», «Интермеццо», «Встреча в лесу», «Тишина», «лунная ногчь», «Сумерки» и др., а также песни «Кладоискатели», «Весеннее путешествие», «Веселый путешественник». Стихи поэта наполнены романтической тайной, мистикой, угрозой, что нашло замечательное отражение в шумановской музыке:

Встреча в лесу

*«Стемнело, веет холодком,
Что ж, всадница, в лесу глухом
Одна в пути ты в час ночной?
Дай проводить тебя домой!
Коварен, низок род мужской,
Разбито сердце мне тоской...»⁵⁷*

Среди ранних вокальных сочинений Р. Шумана замечателен своей романтической приподнятостью и искренностью цикл песен на двенадцать стихотворений Юстинуса Кернера. Ю. Кернер отнюдь не относится к числу

⁵⁶ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей. Том II-Б. М., 1977. С. 136.

⁵⁷ Шамиссо, А. фон. Всадница : баллада /перевод с немецкого // Немецкая романтическая баллада : сборник / составитель, автор предисловия Н. И. Балашов. М., 1984. С. 142–143.

значительных немецких поэтов, что не препятствовало Шуману увлечься его творчеством. Ю. Кернер (1786–1862) — поэт и врач по роду своей профессиональной медицинской деятельности увлекался потусторонними изысканиями, магнетизмом. Трудом Ю. Кернера «Ясновидящая из Префорста» (русский перевод 1909 года) зачитывалась вся Европа. Главная героиня его книги — духовидица (как мы теперь говорим — ясновидящая) Фредерика. Представители русского дворянства, часто посещавшие Германию, также были увлечены мистическими озарениями Кернера. Так, князь Одоевский под впечатлением его работ написал рассказ «Орлаховская крестьянка». Особняк доктора Кернер посещали ценители литературы и искусства, среди которых Александр Вюртембергский, Василий Жуковский, Николаус Ленау. Любопытно отметить, что в конце жизни Ю. Кернер, экспериментируя в области живописи, предвосхитил в своих исканиях находки французских сюрреалистов.

Неординарная направленность художественных и научных устремлений Кернера волновала бурную фантазию молодого Р. Шумана чрезвычайно. Стихи поэта, имеющие ярко выраженный юношески романтический ореол, посвящены радостям любви, любованию природой, «тихим слезам». Песня «Бокал умершего друга» носит оттенок мистицизма, что обусловлено своеобразной направленностью мышления поэта. В разные годы. Включая поздний период творчества, Р. Шуман в своих песнях обращается к поэзии Кернера: «Утешение певца», «К Анне», «Осенью», «Минутное пробуждение», «Пробуждение к песне» и др.

Фридрих Рюккерт, стихами которого также увлекался Р. Шуман, как и Ю. Кернер, отнюдь не принадлежит к поэтам «первого ряда». Романтический надрыв и странничество — символы его поэзии. Будучи ученым, профессором восточной литературы в Берлинском и Эрлагенском университетах. Ф. Рюккерт увлекался древневосточными сказаниями, идеями перевоплощения, любви и смерти, что не могло оставить Р. Шумана равнодушным.

На двенадцать стихотворений Ф. Рюккерта из «Весны любви» Роберт и Клара Шуман в содружестве создали в 1840 году вокальный цикл для фортепиано с пением. Само название свидетельствует о том, что партия фортепиано имеет в данном цикле решающее значение и Шуман как подлинный рыцарь предоставляет своей молодой жене Кларе ведущую роль в его преподнесении.

Содержание цикла весьма разнообразно по тематике выраженным в стихах и музыке эмоциональным состояниям. Но преобладают в нем светлые весенние настроения, навеянные весенней природой и молодыми мечтаниями. В цикл входят следующие номера: «Туман уронил слезинку одну», «Явился он в грозу и в бурю», «О вы, господа!», «Ты любишь ради красоты». «Весною так пленён», «Что нас разлучит, родная?», «Прекрасен праздник весны», «Крылья, крылья, чтоб лететь», «Розы, море и солнце», «О солнце, о море, о розы», «Зачем других ты вопрошаешь?», «Встреча весны».

В своем «Альбоме песен для юношества» композитор широко использует тексты Эммануэля Гейбеля — поэта, драматурга, переводчика, который прославился прежде всего своей замечательной педагогической деятельностью. Долгие годы преподавал он в школе, а впоследствии стал профессором немецкой литературы и поэзии в Мюнхенском университете. Именем Э. Гейбеля названа школа, а также многие улицы в Германии. Стихи Э. Гейбеля возвышенны и не лишены, вместе с тем, оттенка назидательности, что Р. Шуман считал немаловажным в воспитании юношеских чувств.

Имя Томаса Мура не занимает в вокальном наследии Шумана столь значительного места, как стихи других поэтов. Однако сам тот факт, что композитор прибегает к его поэтическим строкам, по-своему симптоматичен. Т. Мур — один из величайших английских поэтов-романтиков, близкий друг лорда Байрона, был самоотверженным ирландским патриотом. Т. Муру принадлежит поэтический сборник «Стихотворения Томаса Маленького», «Оды» и др. С 1808 по 1834 гг. регулярно издавались «Ирландские мелодии»

Томаса Мура («Национальные мотивы», «Священные песни», «Лалла Рук» и т.д.). Любовь к Родине — вот что находится в центре большинства произведения Т. Мура, который известен также как прозаик, автор литературных произведений биографического характера. Среди них особую славу принесли автору «Письма и дневники лорда Байрона» — произведение, окутанное тайной. Бытует предание, что перед смертью Байрон отдал Муру свою рукопись «Записок», и после смерти великого поэта Томас Мур сжег их, что и вызвало в свое время немало разного рода толков.

Для поэзии Т. Мура характерны смелые свободолобивые мысли, пламенные признания, воплощенные яркими, пышными, пафосными эпитетами и метафорами, что чрезвычайно привлекало Р. Шумана в молодые годы. Не случайно на стихотворения Т. Мура композитор создавал песни в ранний период своего творчества. Так, в цикл «Мирты» включены песни «Тихо к ней плывем скорей», «Умолкла пьядетта». Поэзия Мура полна рефлексии, в ней преобладают характерные для шумановского вымышленного персонажа Эвзебия грустные, полные печального раздумья, элегические настроения:

*«В ночной тишине
Часто в тиши ночной
Прежде, чем сон овладеет мной,
Добрая память приносит мне
Свет прошлых дней.
Печали и радости прожитых лет,
Любви незабвенной умолкшие звуки,
Глаза, излучавшие радостный свет, —
Угасли они, в этом мире их нет!»⁵⁸*

Несколько песен, в том числе в «Альбоме песен для юношества» («Воскресение», «Сирота», «Весенняя песня», «Приход весны»), были

⁵⁸ Мур Т. В ночной тишине : стихотворение / перевод с англ. А. Шабельникова // Иностранная литература в переводах : сборник / сост. И. В. Петров. М., 2018. С. 45–46.

написаны Р. Шуманом на стихи А. Гофмана фон Фаллерслебена (настоящее имя Август Генрих Гофман) — автора, неожиданно обретшего весьма специфическую и сомнительную известность в XX столетии. Немецкий поэт, филолог-германист, историк, глубокий знаток народных песен, он обрел в свое время признание благодаря широкой научно-фольклористической деятельности. Писал также стихи, обращенные к детям и юношеству.

Впоследствии Гофман фон Фаллерслебен лишился преподавательской должности в университете в связи с изданием «Аполитичных песен» и с ярко выраженной сатирической и свободолоубивой направленностью творчества. «В восторженно романтическом духе воспевал идеи всеобщего братства, гражданских свобод, гуманизма, охраны национальных прав. Особенную популярность получила песня “Германия, Германия превыше всего” (“Deutschland, Deutschland über alles”, 1841), ставшая национальным гимном и впоследствии использовавшаяся в грубо шовинистической интерпретации в качестве националистического гимна немецкими фашистами. Разумеется, поэт даже предположить не мог подобного развития связанных с его именем событий.

Шесть романсов op. 90 написаны Р. Шуманом на слова Николауса Ленау, которого относят сегодня к величайшим австрийским лирикам и называют наряду с Байроном поэтом «мировой скорби». Ленау переводили на русский язык крупнейшие поэты, среди которых Ф. Тютчев, В. Плещеев, Апухтин, Брюсов, К. Бальмонт, В. Волошин, А. Луначарский и др. О том, насколько привлекала музыкантов поэзия Ленау, свидетельствуют имена композиторов прошлого и современности, сочинявших музыку на его стихи: Ф. Мендельсон, Ф. Лист, Р. Франц, Г. Вольф, Р. Штраус, А. Шёнберг, А. Берг, Ант. Рубинштейн, Н. Метнер, Ч. Айвз. Приведем в качестве примера одно из стихотворений Ленау в переводе Бальмонта, хорошо отражающее настрой поэзии Ленау:

«Солнечный закат;

Черны облака,

*Ветры прочь летят,
 Душно, и тоска.
 Молний огневых
 Борозды бегут;
 Быстрый образ их
 Озаряет пруд.
 Мнится, ты со мной,
 В четкости зарниц,
 Волосы — волной,
 Взоры — взмахи птиц»⁵⁹.*

На тексты Н. Ленау Р. Шуман создал следующие романсы: «Песня кузнеца», «Моя роза», «Встреча и прощание», «Пастушка», «Одиночество», «Тяжелый вечер», а также «Реквием» (старокатолическое стихотворение).

Среди поздних сочинений Р. Шумана примечательна также баллада «Перчатка» ор. 87 на популярнейшие стихи Ф. Шиллера, которые переносит нас в эпоху прекрасных дам и бесстрашных благородных рыцарей. Баллада была переведена на русский язык выдающимися поэтами — В.А. Жуковским и М.Ю. Лермонтовым. Сюжет баллады описывает реальный случай, произошедший при дворе короля Франциска I — большого любителя жестоких средневековых развлечений. Герой произведения — отважный рыцарь, совершающий бесстрашный, но бессмысленный подвиг во имя прекрасной дамы и позволивший себе дерзость отказаться от награды. Гордость, честь, осуждение и посрамление жестокосердия — вот ведущие мотивы этого прославленного поэтического сочинения великого немецкого поэта. Чувства эти были в полной мере созвучны вольнолюбивой и гордой натуре Р. Шумана.

Следует отметить, что к шекспировской поэзии композитор обращался чрезвычайно редко, в единичных случаях. В поздний период творчества

⁵⁹ Ленау Н. «Солнечный закат; / Черны облака...» / перевод К. Д. Бальмонта // Бальмонт К. Д. Золотая россыпь : Избранные переводы. М., 1990. С. 165.

(1850 год) им был написан яркий характерный номер «Заключительная песнь шута из пьесы «Как вам это понравится».

Поздние сочинения Р. Шумана отмечены повышенным вниманием и интересом к малоизвестным поэтическим страницам. В последние годы жизни композитор создает удивительное произведение «Семь песен Елисаветы Кульман». Р. Шуман обращается к поэтическим строкам рано ушедшей из жизни поэтессы, творчество которой имеет непосредственное отношение к России и в свою эпоху имело достаточно широкий резонанс. Об этом свидетельствует, в частности, дневниковая запись декабриста Вильгельма Кюхельбекера, относящаяся к 1835 году, когда истекал десятый год его пребывания в одиночном тюремном заключении: «Елисавета Кульман, — что за необыкновенное восхитительное существо! — Стихи ее лучше всех дамских стихов, какие мне случилось читать на русском языке, но сама она еще не в пример лучше своих стихов... Не оставлю и я без приношения священной, девственной тени Элизы! Как жаль, что я ее не знал! Нет сомнения, что я в нее бы влюбился. Сколько дарований, сколько души, какое воображение!»⁶⁰.

Сочинение Р. Шумана по своей композиции в известном смысле уникально, так как являет собой сплав музыкального и литературного планов: в посвящении и комментариях дается портрет Е. Кульман, раскрываются интересные страницы ее жизни. Циклу предпослано по-шумановски выразительное, романтически приподнятое литературное посвящение:

«Эти скромные песни посвящены памяти девочки, которой давно уже нет среди нас и имя которой известно совсем немногим. Она была, однако, из тех чудесно одаренных созданий, которые являются в мир весьма редко. Уроки высшей мудрости в искусном поэтическом выражении даются здесь устами ребенка; сами стихи говорят о том, как жизнь ее, протекавшая в тихой безвестности и глубочайшей бедности, бывала богата радостями. Из тысячи

⁶⁰ Дневник В. К. Кюхельбекера: материалы к истории русской литературной и общественной жизни 10-40 годов XIX века / предисл. Ю. Н. Тынянова; редакция, введение и примеч. В. Н. Орлова и С. И. Хмельницкого. Л., 1929. С. 54.

коротеньких стихотворений, из которых лишь немногие подходят для музыкального сочинения, выбрано несколько; эти песни могут лишь приблизительно обрисовать ее характер. Вся ее жизнь была поэзией, из этого богатого бытия могли быть выбраны лишь отдельные моменты»⁶¹.

Поскольку имя Е. Кульман сегодня практически забыто, позволим себе остановиться на ее жизни несколько подробнее. Елисавета Борисовна Кульман (1808–1825) родилась в семье немецкого офицера, состоявшего на службе в русской армии. В детстве она проявила себя как вундеркинд, ярко раскрывшийся в различных областях творчества и прежде всего — в поэзии. Следует подчеркнуть, что, обладая замечательной памятью, Кульман свободно владела одиннадцатью языками и сочиняла стихи на русском, немецком, итальянском и французском языках.

Восхищенно отзывался о лирике Е. Кульман И. Гёте: «Я пророчу ей со временем почетное место в литературе, на каком бы из известных ей языков она ни вздумала писать». Сочувственные слова посвятил юной поэтессе Жан Поль: «Мы, жители юга, досель мало заботились о северных литературах, но я предчувствую, что эта северная звездочка рано или поздно принудит нас обратить на нее взоры». Шуман характеризовал поэтессу следующими восторженными словами: «Это воистину блаженный остров, всплывший из хаоса нашей современности»⁶².

Наряду с восторженными, поэзия Е. Кульман вызывала и весьма критичные, порой резко отрицательные отзывы. Стихи ее называли «напыщенными, чувственными, высказывали предположения, что обращение к ним Шумана связано с нарушением психического здоровья композитора. Так, например, резко осуждал обращение Шумана к стихам Кульман, английский музыковед Э. Семс: «Не знаешь, чему больше удивляться, скудости ли похлебки или необъятности черпака. Еще более огорчительна

⁶¹ Шуман Р. Альбом для юношества: соч. 68. СПб., 2013. С.3.

⁶² Цит. по: Дневник В. К. Кюхельбекера: материалы к истории русской литературной и общественной жизни 10-40 годов XIX века / предисл. Ю. Н. Тынянова; редакция, введение и примеч. В. Н. Орлова и С. И. Хмельницкого. Ленинград, 1929. С. 58.

готовность, с которой Шуман поглотил все это кушанье, серьезно восхваляя его вкус. Рано умершая девочка была для него, подобно Миньоне, трагической фигурой и возбудила в нем сочувствие»⁶³. О. Лосева высказала мнение о том, что шумановский цикл настолько специфичен, что вообще не может бытовать в традиционных формах концертной жизни. Поэтому он не пользуется и, едва ли когда-то будет пользоваться популярностью.

Не задаваясь целью судить о достоинствах и недостатках стихотворений рано ушедшей из жизни поэтессы Кульман, отметим лишь, что в шумановском цикле на ее стихи ярко проявлено характерное для композитора противопоставление идеального и реального, действительности и романтической мечты, что действительно вызывает отдаленные ассоциации со столь пленившим некогда Шумана и других выдающихся композиторов загадочным образом Миньоны.

Среди поздних шумановских вокальных сочинений примечателен также последний его вокальный цикл «Стихотворения королевы Марии Стюарт» op. 135. Стихи композитор взял из сборника английской поэзии в переводе немецкого поэта Гисберга барона фон Винке. Винке — автор новелл, новелл в стихах и др. литературных произведений выступил в данном случае в роли блистательного переводчика. В названном шумановском цикле, в отличие от цикла на стихи Е. Кульман, отсутствует вступление и словесные комментарии. Постижение цикла предполагает образованность слушателя, знакомство его с биографией легендарной шотландской королевы Марии Стюарт. Незаурядный трагический образ этой героини привлекал многих композиторов различных национальных школ, в том числе Ф. Мендельсона («Шотландская симфония»), Г. Берлиоза, Г. Доницетти и др. Литературным источником сочинения послужила трагедия Ф. Шиллера «Мария Стюарт», а также изученные композитором архивные источники.

⁶³ Цит. по: Дневник В. К. Кюхельбекера: материалы к истории русской литературной и общественной жизни 10-40 годов XIX века. Указ. изд. С. 59.

Современному слушателю история королевы знакома преимущественно по роману С. Цвейга.

Известно, что Р. Шуман задумывал написать также оперу на данный сюжет, но замысел его, к сожалению, так и остался нереализованным. «В определенном смысле можно сказать, что это финальная часть грандиозного цикла циклов (начатого в 1840 г. «Кругом песен» на стихи Г. Гейне). «Мария Стюарт — последний персонаж шумановского театра, подтверждающий, что и в конце творческого пути идеал композитора не стал иным. Мария Стюарт заняла место в одном ряду с Елисаветой Кульман не потому, что королева, а потому что поэтесса.

Для Р. Шумана восхищение талантом в любой художественной сфере всегда было пусковым механизмом его страстей: и в творческом воображении, и в реальной жизни музыкант влюблялся в талант, главные повороты композиторского, писательского, житейского поведения Шумана олицетворяют стержневой элемент романтического мироотношения — культ гениальности»⁶⁴. Из особенного, обостренного чувства поэзии берет свое начало и театральность вокального творчества Р. Шумана: «Существует особого рода музыка: одновременно и театральная, и несценичная; такая функциональная противоречивость — следствие особых условий сложного синтеза искусств. Несценичность не во всех случаях может считаться недостатком, поскольку театральность вне сцены придает произведению иные свойства, нежели на сцене (а изменение свойств способно как обогатить, так и обеднить художественную палитру автора)»⁶⁵. В вокальных циклах Р. Шумана преобладает зримость образов, яркость сюжетов, насыщенность эмоциональных событий, а также тонкий баланс индивидуального и типичного, обобщенного.

⁶⁴Ганзбург Г. И. Персонажи песенного театра Шумана и их прототипы // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: сб. науч. трудов. Харьков, 1997. С. 21.

⁶⁵ Ганзбург Г.И. Театрализация и драматизация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 5. С.122.

Подводя итоги вышесказанному в настоящей главе, отметим, что Р. Шуман в сфере камерно-вокального творчества предстает подлинным новатором. Как композитор-романтик и автор вокальных циклов внес огромный вклад в развитие и обновление названного жанра. Он явился также вслед за Ф. Шубертом, Ф. Мендельсоном и др. новатором и творческим преобразователем замечательных традиций немецкого песенного искусства Lied, преобразовав его из жанра, распространенного в бытовом любительском музицировании, в высокое искусство, апеллирующее к философским темам и размышлениям. Именно вокальной лирике Р. Шумана принадлежит центральное место в контексте развития тенденций западноевропейского романтизма.

Вокальное наследие Р. Шумана представляет собой важнейшую область его наследия. Оно содержит произведения разных жанров — песни народного склада, баллады, сказки, песни-портреты, характерные афористичные песни, хоры, ансамбли. Как и в области фортепианного творчества не обходит композитор в песенном наследии вниманием юношескую тему. Венцом активности в данной сфере стал счастливый в личной жизни композитора 1840 год, именуемый «годом песен». Все грани творчества Р. Шумана находятся в неразрывной взаимосвязи. В первую очередь следует подчеркнуть черты, объединяющие его вокальное и фортепианное творчество. Созданию вокальной музыки способствовал накопленный композитором богатый опыт в сфере написания фортепианных циклов. Как для вокальной, так и для фортепианных циклов композитора характерны изменчивость, зрелищность, театральность, богатство ассоциативных художественных связей.

В выборе поэтических текстов для своих сочинений композитор проявлял большую требовательность, пристрастность и избирательность. Среди любимейших композитором поэтов выделяется Г. Гейне, на слова которого он создал около сорока песен, в том числе подлинный шедевр —

вокальный цикл «Любовь поэта». В своих вокальных сочинениях Р. Шуман использовал стихи как всемирно известных поэтов (В. Гёте, Байрона, Р. Бёрнса, Г. Х. Андерсена, А. Шамиссо, И. Эйхендорфа, Ф. Рюккerta и др.) так и представителей так называемого «второго эшелона». Творческий гений композитора поднимал строки этих зачастую малоизвестных поэтов на высочайший художественный уровень и дарил их авторам бессмертие. Поздние сочинения Р. Шумана отмечены повышенным вниманием и интересом к малоизвестным поэтическим страницам. К ним относятся «Стихотворения королевы Марии Стюарт» в основу которого легли переводы Г. фон Винке из сборника английской поэзии и «Семь песен Елисаветы Кульман».

Р. Шуман радикально переосмыслил жанр Lied в нескольких направлениях. Прежде всего, композитор преобразовал бытовую миниатюру, исполняемую часто с незамысловатым аккомпанементом, в равноправный диалог двух участников — голоса и инструмента. Объединяя песни в циклы, композитор придал им глубину, показал, что они могут раскрывать ведущие идеи эпохи на концептуальном уровне. Шуман не только психологизировал отдельные песни и вокальный цикл как художественную целостность, но и симфонизировал музыкальный материал. Вокальные опусы композитора могут быть трактованы как творческая лаборатория для масштабных вокально-симфонических и театральных замыслов. Смело экспериментируя на территории песенного материала, Р. Шуман выработал собственные, оригинальные принципы работы с текстом, драматургией и формой. Безусловно, что без «года песен» были бы невозможны такие произведения, как оратории «Рай и Пери», «Сцены из “Фауста” Гёте» и, безусловно, его единственная опера «Геновева».

ГЛАВА II. ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ «МИРТЫ» В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

2.1. Константные и изменяемые черты стиля вокальных циклов

Шумана

1840 год явился знаковым для шумановского вокального творчества. Именно к этому периоду относится написание циклов «Круг песен» (Liederkreis) на тексты стихов Г. Гейне, «Мирты» » на стихи Ф. Рюккерта, В. Гете, Р. Бёрнса, Байрона и др.; «Любовь поэта» на слова Гейне, «Любовь и жизнь женщины» на слова А. Шамиссо, «Круг песен» на слова И. Эйхендорфа и большого числа других вокальных сочинений.

Для исполнителей-интерпретаторов (как вокалистов, так и пианистов) новаторские по художественному смыслу, нетрадиционные по форме и по средствам выражения шумановские циклы представляют сложную задачу. Вокальные циклы композитора отличаются большой разноплановостью как в жанровом, так и в содержательном планах. Исследователи полагают, что названные шумановские вокальные циклы занимают промежуточное значение между камерным и театральным опусами, а нередко, условно говоря — между вокальным циклом и монооперой.

Литературная, театральная составляющие проявлены в названных шумановских сочинениях чрезвычайно ярко. Склонность к театрализации — яркая примета творческого мышления Р. Шумана. «В театрализации жанров, далеких от театра, Шуман видел средство преодоления рутины. И этим своим постоянным желанием (и умением) всё представлять в лицах, Шуман подобен Моцарту»⁶⁶, — полагает Г.И. Ганзбург.

В связи с этим исключительно возрастает у Р. Шумана роль стихотворной первоосновы, смысловая значимость поэтического слова, что

⁶⁶ Ганзбург Г.И. Театрализация и драматизация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 5. С. 83.

необходимо учитывать интерпретатору. Благодаря названным качествам в сочетании с проникновенным мелодизмом, вокальные циклы композитора обрели широкую популярность у слушательской аудитории. Необходимо также учесть, что усиленное тяготение к сольному виртуозному исполнительству в эпоху романтизма привело к расцвету концертной практики, активному проявлению артистической инициативы и вследствие этого — к осознанию искусства интерпретации как феномена. «Вокальная музыка Шумана позднего периода творчества содержит уникальные свидетельства того, как театрализация коснулась сферы камерного пения. В шумановских вокальных циклах, о которых пойдет речь ниже, нет никаких факторов театральности, кроме одного. Но этот один фактор (наличие театральной условности: певица выступает в роли другого человека, лицедействует) — главный, необходимый и достаточный признак театра»⁶⁷. Шумановское творчество в этом плане открывало широкие перспективы для артистического самовыражения как вокалиста, так и исполнителя фортепианной партии.

Р. Шуман как один из ярчайших представителей романтического типа мышления, предельно активизировал роль театрального начала в «синтезе искусств» — сочетании и взаимообогащении музыки, литературы, поэзии. Интерпретация программных вокальных циклов композитора предполагают умелую и глубоко продуманную исполнительскую режиссуру. «Знаковое совпадение: романтизм, “психологическая эпоха” — активизирует ассоциативное мышление, опору на экстрамузыкальные факторы в двух феноменах: а) интерпретация; б) программная музыка»⁶⁸. Творчество Р. Шумана — блистательное художественное утверждение названного начала.

Подобный всеобъемлющий подход был обусловлен как романтическим настроением, так и индивидуальными особенностями художественного

⁶⁷ Ганзбург Г.И. Театрализация и драматизация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана. Указ изд. С. 92.

⁶⁸ Ганзбург Г.И. Театрализация и драматизация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана. Указ изд. С. 92.

мышления композитора. Не случайно именно циклы миниатюр (как вокальные, так и фортепианные) составляют наиболее яркую и своеобразную часть шумановского наследия. В малых формах, в циклах миниатюр заключен новый идеальный мир, который выражен в индивидуальной форме.

Шумана можно считать создателем нового принципа цикличности в музыкальном искусстве. «Он считал, что первая концепция всегда самая лучшая, потому что ошибаться может разум, а чувства никогда не ошибаются. И действительно, те, кому посчастливилось держать в руках его дневники, утверждают, что уже в самых первых набросках сочинений все темы приобретали свой окончательный облик»⁶⁹, — справедливо отмечает А.В. Горшенина.

Миниатюры у Р. Шумана (будь то фортепианные пьесы или вокальные песни, романсы) всегда связаны воедино не только сюжетной линией и общностью психологического плана, но также таким важнейшим композиционным фактором как интонационная общность и «сквозное развитие». Именно этот чрезвычайно ответственный и важный для убедительного исполнительского воплощения момент наиболее сложно и передать в процессе интерпретации. «Герой (субъект) камерной вокальной лирики абстрактен, неперсонифицирован (человек вообще, некий безымянный носитель эмоционального состояния или переживания). Эмоционально-психологические реакции и поступки такого героя происходят в обобщенной ситуации (например, влюбленность, измена любимой или любимого, тревога, предчувствие смерти и т. д.)»⁷⁰.

На пути достижения необходимой целостности шумановских творений исполнителям следует обращать специальное внимание. Для этого необходимо обладать профессиональными знаниями в области принципов музыкального формообразования, гармонии, ритма и пр. Только таким путем

⁶⁹ Горшенина А.В. Фортепианные миниатюры Шумана // Культурная жизнь Юга России. 2015. № 4 (59). С. 86.

⁷⁰ Ганзбург Г.И. Театрализация и драматизация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 5. С. 92.

можно проникнуть в тайнопись творений композитора. Об этом убедительно пишет в своем исследовании, посвященном сюитным циклам Шумана, А.М. Меркулов: «Исполнитель шумановских сюитных композиций сталкивается, прежде всего, с обилием контрастов, которые, как кажется, почти полностью вытесняют черты сходства. В такой ситуации внимание интерпретатора должно быть сосредоточено не столько на контрастах (они и сами по себе достаточно ярки), сколько на обнаружении и воплощении элементов тождества, содержащихся в произведении»⁷¹.

Разумеется, это требование распространяется не только на солиста-вокалиста, но также, и, возможно в еще большей степени — на исполнителя фортепианной партии. Ведь именно в руках пианиста зачастую сосредоточена основная музыкальная ткань в комплексе ее интонационных взаимосвязей, обеспечивающих единство целого. На это неоднократно обращали внимание музыковеды. «Шуман одним из первых применил соотношение голоса и аккомпанемента, которое у Вагнера получило столь значительное развитие, — подчеркивает В. Житомирский, — <....> очень часто фортепиано играет в них не только важную, но и господствующую роль»⁷².

Этим качеством восхищались многие его современники и последователи. Так, замечательный мастер вокального жанра, автор прекрасных песен Э. Григ в статье «Роберт Шуман» отмечал: «Шуман — новатор... Я имею ввиду передачи мелодии фортепиано или оркестру, в то время как голосу поручается речитатив»⁷³.

Действительно, Р. Шуман как автор камерно-вокальных циклов выступает в этом плане безусловным новатором, утверждая, что «голос один не может... все сделать, все передать» и что следует избавляться от «тривиальных фигур аккомпанемента». «И в свои вокальные сочинения он вводит фортепиано как полноправного участника ансамбля: его песни —

⁷¹ Меркулов А.М. Фортепианные сюитные циклы Шумана. М., 2006. С.7.

⁷² Житомирский Д.В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М., 1964. С.546.

⁷³ Григ Э. Роберт Шуман.

настоящие дуэты для голоса и фортепиано, — пишет И.Г. Райскин. — Рояль в инструментальных прелюдиях настраивает слушателя, готовит его к вступительным фразам певца, а в «отыгрышах»-постлюдиях словно договаривает оставшееся невысказанным. И в этом Шуман предвещает завоевания музыкальной драмы — от Вагнера до мастеров XX века»⁷⁴. Нельзя не заметить, вместе с тем, что циклы шумановских песен обнаруживают различные степени внутренних связей, которые исполнителю важно выявить и продемонстрировать слушателю.

Вместе с тем, лишь в контексте целого, в контексте всего цикла как единого творческого явления в полной мере выявляется смысловая значимость каждой отдельной песни. Поэтому, как полагают подлинники знатоки шумановского творчества, для постижения его композиторского наследия недостаточно познакомиться лишь с отдельными произведениями — все его творчество следует постигать в его целостности. «Ключевое значение в ее оформлении имеют феномены интерпретация и концепция, в которых выражено личностное начало и суть послания, циркулирующего в коммуникативной системе: автор — исполнитель (его сознание охватывает всю цепочку) — сочинение (образ его автора) — инструмент — аудитория», — делает вывод С.Я. Варганов⁷⁵.

По поводу театральности сочинений Р. Шумана Г.И. Ганзбург пишет: «Произведения эти возникли задолго до того времени, когда в музыкальном театре стали появляться первые монооперы. Подобно тому, как театрализация мадригала в XVI веке предвосхитила рождение оперы, театрализация вокального цикла, совершавшаяся в позднем творчестве Шумана, предвосхитила появление монооперы. Последняя возникла не как упрощение, уменьшение масштабности многофигурной оперы, а как усложнение, укрупнение масштабности камерного вокального жанра»⁷⁶.

⁷⁴ Райскин И.Г. Записки филарманьяка. Изд. 2-е. СПб., 2020. С.57.

⁷⁵ Варганов С.Я. Концепция интерпретации сочинений в истории фортепианной игры. Автореферат дисс... доктора искусствоведения. Саратов, 2013. С.4.

⁷⁶ Ганзбург Г.И. Театрализация и драматизация камерных жанров в вокальной музыке

Каждый из номеров шумановских циклов может быть исполнен как в оригинальной тональности, так и в транспорте, что зависит от специфики вокальных данных солиста. Вместе с тем, при исполнении цикла как единого целостного произведения в художественном и архитектурном планах важно сохранять предписанные автором тональные соотношения. Требование это распространяется на все шумановские сочинения, в том числе и на вокальные циклы. Основополагающими вопросами, которые необходимо поставить при освещении проблемы исполнительской интерпретации это:

1. отношение исполнителя к авторскому тексту (музыкальному и поэтическому) как отражению творческого стиля;
2. анализ средств художественной выразительности вокалиста и пианиста в контексте композитор-исполнитель;
3. определение средств, характеризующих сферу ансамблевого музицирования с учетом особенностей композиторского языка.

Важным также видится в интерпретации камерно-вокального творчества композитора сохранение константных черт индивидуального стиля – театральности и симфонизации развития фортепианной партии, усложняющей и обогащающей художественный образ вокального произведения.

2.2. Цикл «Любовь и жизнь женщины» (Frauenliebe und leben op. 42)

Данное сочинение, созданное на стихи А. фон Шамиссо «Пять стихотворений королевы Марии Стюарт», занимает в вокальном наследии композитора особое место. В известном смысле сочинение «Любовь и жизнь женщины» явилось определяющим, судьбоносным для формирования шумановского вокального стиля. Будучи создан в счастливый для личной судьбы композитора 1840 год, цикл этот напоен счастьем, надеждой,

светлыми любовными и семейными чувствами. Здесь в полной мере проявилось повышенное внимание композитора к тонким психологическим нюансам поэтического текста. Обращает на себя внимание склонность героини к погружению в свой внутренний мир, который в данном случае лишен острой противоречивости, на редкость строен и гармоничен.

В цикле воспеваются, казалось бы, такие привычные жизненные ситуации как тайна возникновения взаимной влюбленности («Взор его при встрече»); признание («Он прекрасней всех на свете»); душевное сближение влюбленных («Не знаю, верить ли счастью»); свадебное чудо («Золотое колечко», «Милые сестры, сбудется скоро»); тайна и счастье материнства («Милый друг, смущен ты»), которое всегда воспринимается как неожиданное откровение; благодатные годы счастливой супружеской жизни, («Нежно прильни ты к сердцу скорее») и, наконец, неизбежные страдания, связанные с горестным уходом супруга из жизни («Ты в первый раз наносишь мне удар»).

Все эти, этапы женской жизни подаются композитором на уровне высочайшей искренности, исповедальности, романтической одухотворенности, вплоть до экстаза чувств, что приоткрывает в них некие новые, неведомые грани. Таков гений Шумана — умение увидеть новое, ранее непознанное в любых явлениях жизни, в различных проявлениях человеческого бытия.

Главным поэтическим, можно даже сказать символическим мотивом цикла становится воспевание женской самоотверженности, высокой преданности и жертвенности, готовности к духовному подвигу во имя любви. Цикл изложен логически последовательно и одновременно непредсказуемо, что являет собой отражение загадочности женской души, которая дает о себе знать как в счастье, так и в неминуемых жизненных трудностях, и в драматически горестных ситуациях. По мнению А.К. Кенигсберг, подобная творческая установка дает о себе знать в особенностях самого композиторского языка Р. Шумана: «В гармонии довольно часто встречаются

прерванные обороты. Впрочем, своеобразным «прерванным оборотом» (уже на уровне драматургии) выглядит завершение цикла, когда после семи светлых песен появляется скорбная восьмая»⁷⁷.

Передаана в цикле и загадочность женской души: «песни изначально кажутся простыми, но по мере их развития возникают альтерированные аккорды, органые пункты и прочие более сложные детали». Особенно интересен в этом плане второй номер цикла «Он прекрасней всех на свете», в котором чувство первой любви передан посредством куплетной формы, богатой и изысканной мелизматике в фортепианной и вокальной партиях, активного диалога между солистом и сопровождением (приложение, пример 1). В третьем номере «Не знаю, верить ли счастью» преобладают неустойчивые альтерированные гармонии, неожиданные модуляции и пр. (приложение, пример 2). Неожиданным по тональному, фактурному и ритмическому решению является и заключительный номер цикла «Ты в первый раз наносишь мне удар» (приложение, пример 3). Как своеобразную девятую песню цикла можно рассматривать фортепианную постлюдия, в которой доминируют интонации, положенные композитором в основу первой песни «Взор его при встрече», что скрепляет цикл в плане архитектурном (приложение, пример 4-5).

По словам Д.В. Житомирского в анализируемом сочинении «композитор акцентирует позитивное — красоту, романтическую надежду, которые “сильнее смерти”. Представляется, все же, что концовка цикла вовсе не оптимистична. Легко вернуться памятью к самому началу. Любовь и жизнь женщины, ее цветение и счастье — очень коротки. Для героини Шумана нет другого времени, кроме “молодого сейчас”»⁷⁸.

Разумеется, многое в передаче своеобразного стиля композитора зависит от мастерства исполнителей — как вокалиста, так и пианиста. Фортепианная партия, как подчеркивалась выше, обретает в вокальной

⁷⁷ Кенигсберг А.К. Шуман «Любовь и жизнь женщины». URL: <https://www.belcanto.ru/or-schumann-woman.html?ysclid=mbi7cgdrwp594484785>

⁷⁸ Житомирский Д.В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М., 1964. С.112.

музыке Р. Шумана весьма значимую роль. В данном произведении эта особенность стиля композитора проявлена исключительно ярко и своеобразно: в диалогических переключках с вокальной партией; развитием интонаций вокальной партии в фортепианном сопровождении, их ладотональном переинтонировании, создании на основе тематического материала вокальной партии отдельных инструментальных разделов формы (постлюдия).

Замечательную лирическую трактовку цикла предложила российская певица Е.В. Образцова, гибкий пленительный голос которой позволил передать тончайшие оттенки чувств, отраженные в шумановской музыке. Партию фортепиано мастерски исполнил вдохновенный музыкант В.Н. Чачава, который сумел художественно передать тончайшие оттенки выраженных композитором чувств. В иной, более драматичной манере исполнила цикл «Любовь и жизнь женщины» И.П. Богачева в содружестве с концертмейстерами С.Б. Вакман и позднее — Е.С. ГAUDасинской. Певица мастерски отразила психологическую глубину чувств героини и особенно силу ее страдания в заключительном номере цикла. Среди многочисленных исполнителей цикла, также выделяются также Юлия Корпачёва (сопрано) и Алексей Гориболь (фортепиано).

2.3. Цикл «Любовь поэта» (Dichter Liebe op. 48)

Это произведение прославилось как одно из самых известных и востребованных слушателями прошлого и современности вокальных творений Р. Шумана. В отличие от цикла «Любовь и жизнь женщины» это произведение остро драматичное, наполненное бурными романтическими переживаниями.

В цикле «Любовь поэта» отражена романтическая драма отвергнутой юношеской любви, которую с большой художественной силой воспекает поэтический текст «Лирического интермедцо» столь близкого шумановскому

душевному миру Г. Гейне. В основу этого знаменитого произведения поэта положены факты автобиографические. Р. Шуман отобрал из объемного опуса поэта шестнадцать стихотворений, которые выстраиваются в стройное драматургическое целое. Композитор посвятил свой глубоко романтический вокальный цикл известной певице В. Шрёдер-Девриет, которая прославила себя в истории музыки как первая исполнительница главной партии в бетховенской опере «Фиделио».

В отличие от цикла «Любовь и жизнь женщины», где преимущественно царствует проникновенная кантилена, в цикле «Любовь поэта» преобладает декламационное и речитативное начала, что ставит перед певцом особые задачи. По наблюдению А.К. Кенигсберг, в данном произведении имеет место непрерывно развивающаяся «свободная форма, почти без повторов и изобразительных деталей, изысканность гармонии»⁷⁹. Устремленность композитора к изменчивости, текучести, предопределяющей динамизм целого, находит отражение также в ладогармоническом, фактурном и ритмическом строении номеров.

Первые пять песен («В сиянье теплых майских дней», «Цветов венки душистый», «И розы, и лилии», «Встречаю взор очей твоих», «В цветах белоснежных лилий») исследователи трактуют как экспозицию цикла. Характер музыки символизирует ирреальность, эфемерность состояния поэта, восторг перед зарождающимся любовным чувством пребывающего в романтических грезах поэта на фоне упоительного расцвета весенней природы, о чем свидетельствуют сами названия песен. Последующие две песни («Над Рейна светлым простором» и «Я не сержусь») знаменуют психологический перелом, тревогу, печаль, предчувствие грядущих любовных страданий. Восьмая и девятая песни («О, если б цветы угадали», «Напевом скрипка чарует») — она становится женой другого и поэт видит ее в подвенечном убранстве. Последующие три песни «Слышу ли песни звуки»,

⁷⁹ Галацкая В.С. «Любовь поэта» (*Dichter Liebe* op. 48). URL: <https://www.belcanto.ru/or-schumann-poet.html?ysclid=mbmj8zx5tb355679731>

«Ее он страстно любит», «Я утром в саду встречаю») рисуют психологическую перемену, которая происходит в душе поэта, его реакцию на драматическую ситуацию — измену возлюбленной, которую он по-прежнему боготворит. Полны возвышенной грусти номера цикла «Во сне я громко плакал», «Мне снится ночами образ твой». Финал знаменует внутренне прощание с любовью, которая оставляет в душу поэта неизгладимый след («Забытой старой сказки», «Вы злые, злые песни»).

Ряд песен цикла «Любовь поэта» часто исполняются в концертах изолированно и обрели широкую известность. Начальный раздел экспозиционного цикла открывает лирический номер, который обрел большую популярность. Песня «В сиянье теплых майских дней» носит вопрошающий и нежный характер. Музыка рисует полное романтического очарования чувство томительного сомнения и надежды влюбленного поэта:

«В сиянье теплых майских дней

Листок раскрылся каждый.

Во сне тогда проснулась

Любви и ласки жажда» (приложение, пример 6).

Партия фортепиано играет здесь чрезвычайно важную смысловую и тематическую роль: именно в лаконичном вступлении внутри легкого фигурационного изложения рояля зарождаются основополагающие интонации номера. «Мелодия зарождается и формируется внутри фортепианной фактуры; ее романтическая специфика определяется сочетанием мелодизации всех голосов с функциональной определенностью складывающихся при этом аккордов. Такая мелодизация приводит к расслоению аккордовой вертикали, рождает характерную “многослойность” фактуры»⁸⁰, — отмечает музыковед В.С. Галацкая.

Впечатляет своей зачарованной ирреальной торжественностью шестой номер «Над Рейна светлым простором». Музыка в сочетании с поэтическим

⁸⁰ Галацкая В.С. Любовь поэта (*Dichter Liebe* op. 48). URL: <https://www.belcanto.ru/or-schumann-poet.html?ysclid=mbmj8zx5tb355679731>

текстом символизирует обожествление поэтом своей возлюбленной, почти молитвенное преклонение перед ее красотой:

*«Над Рейна светлым простором,
Красуясь в зеркале вод,
Величьем древним гордый,
Высокий замок встает».*

О возвышенном поэтическом настрое песни свидетельствует характер мелодии, устойчивость ритма и обращение композитора к строгой хоральной фактуре (приложение, пример 7).

Неизменной любовью слушателей пользуется песня «Я не сержусь». Как отмечают исследователи при драматическом, полным глубокой печали настрое текста композитор избирает светлую мажорную тональность, страдание передано посредством хроматических ходов, а также остроты диссонантных созвучий, которые заключены в фортепианной партии (приложение, пример 8).

Ритмической устойчивостью повторяющихся аккордов подчеркивает душевную обреченность поэта, который великодушно прощает измену возлюбленной в одиночестве и глубокой тишине переживает свою утрату.

*«Я не сержусь, и гнева в сердце нет.
Пусть я забыт тобой, пусть я забыт тобой,
Но гнева нет, не гнева нет.
Горит огнем твоей красы алмаз,
Но в сердце ночь, в нем свет давно погас,
Я это знал».*

Мощная драматическая с оттенком трагизма кульминация подчеркивает силу утраченного чувства, опустошенность души поэта, трагизм и обреченность его будущего одинокого земного существования.

Суровому, обреченному маршу заключительного номера «Вы злые, злые песни» противопоставлена развернутая — светлая, поэтичная и лирически проникновенная фортепианная постлюдия, восходящая

тематически к печальному номеру «Я утром в саду встречаю» и подводящая заключительный итог романтической драме поэта.

Среди выдающихся исполнителей цикла отметим И.С. Козловского, который выступил в творческом содружестве с пианистом К.Н. Игумновым. Музыканты предложили глубоко лиричную и одновременно психологически утонченную трактовку произведения, особенно покоряет их проникновенное и лишенной малейшей аффектации исполнение таких номеров как «В сиянье теплых майских дней», «Слышу ли песни звуки». Артисты трепетно и взволнованно передают тончайшие нюансы любовно-лирического волеизъявления, отраженного в музыке композитора. Проникновенный светонесущий звук рояля под пальцами Игумнова органично сливается с чудесным, восхитительным тембром тенора Козловского.

Д. Фишер-Дискау исполнял цикл с пианистами Д. Муром, а также с И. Демусом, а также с В. Горовицем. В его глубоко драматичной интерпретации ярко проявлено декламационно-речитативное начало. По нашему впечатлению особенно впечатляет исполнение певцом песни «Напевом скрипка чарует» с трагической двуплановостью ее музыкального языка, партий солиста и аккомпанемента, что мастерски и вдохновенно передают исполнители. Глубоко впечатляют в трактовке Д. Фишера-Дискау также наполненные глубоким драматическим накалом, подлинной романтической страстностью шумановские песни «Во сне я громко плакал», «Мне снится ночами образ твой», «Я не сержусь» и «Вы злые, злые песни», особенно в фортепианном сопровождении легендарного В. Горовица.

Что касается миниатюрного шумановского цикла «Маленький Петер», также созданного на поэтический текст Г. Гейне и написанного в тот же знаменитый «год песен», то в нем воспевается тема аналогичная той, которой посвящен цикл «Любовь поэта».

*«Вот Ганс вместе с Гретой танцуют вокруг,
Их взгляд так смешиль и так нежен,
А Петер стоит без друзей и подруг,*

*И бледен, как мел, и рассержен.
 Ведь Ганс вместе с Гретой обручены,
 Звенят золотые серёжки,
 А мысли у Петера злы и черны,
 Скребут на душе его кошки».*

Как видно из достаточно веселого поэтического текста, герой цикла отнюдь не столь возвышен и великодушен как герой «Любви поэта». Любовь Петера к Грете подается композитором одновременно в сочувствующей и одновременно юмористическом ключе, что созвучно было творческому подходу Р. Шумана. Однако само создание подобного произведения свидетельствует об особом интересе композитора к данной тематике, а также о его желании подойти к ее раскрытию с разных сторон. К сожалению, песни из этого творения Р. Шумана звучат в наши дни на концертной эстраде крайне редко.

Среди вокальных циклов композитора нельзя не назвать также «Круг песен» (девять номеров) на стихи Г. Гейне, посвященный романтической любовной тематике. Значительным этапом формирования вокального стиля композитора стало создание Двенадцати напевов на стихи Й. фон Эйхендорфа для голоса и фортепиано op. 39:

Nr.1 In der Fremde / На чужбине

Nr.2 Intermezzo

Nr.3 Waldesgespräch / Лесной разговор

Nr.4 Die Stille / Тишина

Nr.5 Mondnacht / Лунная ночь

Nr.6 Schöne Fremde / Прекрасная чужбина

Nr.7 Auf einer Burg / В крепости

Nr.8 In der Fremde / На чужбине

Nr.9 Wehmut / Тоска по родине

Nr.10 Zwielflicht / Сумерки

Nr.11 Im Walde / В лесу

Nr. 12 Frühlingsnacht / Весенняя ночь

«Основная тема цикла — смутная неудовлетворённость, проявляющаяся то в безотчётной тревоге, то в восторженном порыве, то в элегическом смирении. Все оттенки состояний, каждое душевное движение преломляются, как правило, на фоне природы и через её поэтическое восприятие... Песня “Лунная ночь” (“*Die Mondnacht*”) — один из наиболее изысканных ноктюрнов, что когда-либо были созданы в вокальной музыке»⁸¹, — отмечают исследователи. Одними из лучших интерпретаторов этого произведения стали Д. Фишер-Дискау и Дж. Мур (ф-но).

В вокальном наследии композитора выделяются также Песни и напевы из «Вильгельма Мейстера» И. Гёте. Этот цикл, состоящий из девяти номеров, написан на стихи из широко известного в шумановскую эпоху романа Гёте, принадлежащего к так называемому познавательному и нравоучительному жанру. Показательно, что тематика романа нашла отражение и в фортепианном «Альбоме для юношества» Р. Шумана. При этом в обоих сборниках композитор обращается к созданию образа своей любимой героини Миньоны. Вокальный цикл на стихи Гете содержит следующие номера:

1. Kennst du das Land? — «Ты знаешь край?»;
2. Ballade des Harfners — «Баллада арфиста»;
3. Nur wer die Sehnsucht kennt — «Кто знал тоску, поймёт»;
4. Wer nie sein Brot mit Traenen ass — «Кто хлеб слезами не кропил»;
5. Heiss mich nicht reden — «Сдержись, я тайны не нарушу»;
6. Wer sich der Einsamkeit ergiebt — «Кто одинок, того звезда [горит особняком]»;
7. Singet nicht in Trauertonen — «Полно петь, слезу глотая»;
8. An die Tueren will ich schleichen — «У дверей, как скромный нищий»;

⁸¹ Ко дню рождения Роберта Шумана. Камерные и фортепианные ансамбли. URL: https://vk.com/wall-104352471_1036?w=wall-104352471_1036&ysclid=mbzqcmxu9j271123051

9. So lasst mich scheinen, bis ich werde — «Я покрасуюсь в платье белом».

Среди наиболее интересных исполнителей отдельных номеров из девяти песен из Вильгельма Мейстера отметим Э. Ляйзнер (меццо-сопрано), Х. Хоттера (бас-баритон) — партия фортепиано М. Раухайзен, а также замечательный ансамбль Р. Холла (бас-баритон) и пианиста А. Шиффа.

Звукозапись хранит немало замечательных прочтений вокальных циклов Шумана выдающимися артистами. Их исполняли Д. Фишер-Дискау, Н. Дорлиак, Э. Амелинг З. Долуханова Л. Леман, К. Людвиг, К. Эршенбах, М. Гернею, С. Блут и др. Выдающиеся певцы выступали в содружестве с не менее прославленными пианистами (Д. Мур, В. Ашкенази, Б. Вальтер, Н. Штаркман и др.), что порождало интереснейшие и весьма несхожие художественные решения.

Шумановские сочинения входят также в программы китайских певцов: «Круг песен», исполняли Ван Лифу (баритон) и Ян Ян (бас), «Любовь поэта» — Чжоу Чжэн (тенор) и его ученики; «Любовь и жизнь женщины» — Ван Наою (сопрано), к «Миртам» обращался Ю Юньлун (баритон). Так как исполнители — студенты шанхайской и пекинской консерваторий, записей исполнения практически не существует. Осмысление и сравнительный анализ интерпретаций мастеров, принадлежащих к различным национальным школам, может оказать немалую пользу молодым вокалистам разных стран, в том числе российским и китайским.

«Любовь поэта» — песенный цикл на стихи Генриха Гейне, посвященный Вильгельмине Шрёдер-Девриент, — записали Дитрих Фишер-Дискау (баритон), партия фортепиано Кристоф Эршенбах, Ян Бостридж (тенор), партия фортепиано Юлиан Дрейк, Матиас Герне (баритон), партия фортепиано Владимир Ашкенази, Вернер Гюра (тенор), партия фортепиано Ян Шульц, Зегер Вандерстеене (тенор), Нина Дорлиак (сопрано), партия фортепиано Святослав Рихтер и др.

Выдающиеся певцы выступали в содружестве с не менее прославленными пианистами (Д. Мур, В. Ашкенази, Б. Вальтер, С. Рихтер,

Н. Штаркман и др.) что порождало интереснейшие и весьма несхожие художественные решения. Осмысление и сравнительный анализ предложенных ими интерпретаций может оказать немалую пользу молодым вокалистам разных стран, в первую очередь — китайским исполнителям. В таком содружестве видятся новые возможности для исполнительской интерпретации цикла в настоящее время.

2.4. Особенности строения и содержание цикла «Мирты»

Из всех шумановских вокальных циклов, «Мирты» более всего обойдены вниманием отечественных исследователей. Поэтому в рамках настоящей диссертационной работы мы уделим этому произведению композитора особое внимание. Символично само название цикла. Как известно, мирты — растение вечнозеленой, был любимым цветком древнегреческой богини любви Афродиты, а венок с миртами издавна — одним из распространенных свадебных украшений.

Переходя к конкретному анализу музыкального материала цикла «Мирты», отметим, что для убедительного исполнительского воплощения наиболее известных шумановских вокальных циклов «Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины», в первую очередь важно знать и те, которые предшествовали их появлению. Именно таковым и является вокальный цикл «Мирты». В нем заложены многие шумановские новации, которые впоследствии нашли претворение в сочинениях композитора разной жанрово-стилистической направленности.

Цикл «Мирты» можно считать, в известной мере, определяющим, переломным в становлении Р. Шумана как новатора. Работа над номерами этого опуса во многом предопределила создание Шуманом в ближайшем будущем таких всемирно прославленных шедевров вокальной лирики композитора как циклы «Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины», а также ряда других сочинений. Цикл «Мирты», включающий двадцать шесть

разнохарактерных номеров, объединяет целый ряд поэтических текстов созвучных внутреннему миру композитора поэтов. Музыка предсвадебного цикла носит характер в целом восторженный и одновременно глубоко личностный, исповедальный, дневниковый.

Как отмечалось выше, склонность запечатлевать всю гамму своих чувств в синтезе музыки и слова, большая избирательность и пристрастность в отборе поэтических текстов нашла непосредственное отражение в вокальном творчестве Р. Шумана в целом. Цикл «Мирты» отличается большой широтой эмоциональных оттенков, затронутых программных тем, музыка раскрывает всю гамму любовных чувств в их развитии и трансформации с тончайшими психологическими нюансами.

Общеизвестно высказывание Р. Шумана: «освещать глубину человеческого сердца — вот назначение художника». Однако не менее значимо еще одно: «Не следует слишком сильно погружаться в себя, при этом легко утратить острый взгляд на окружающий мир»⁸². Именно острый взгляд на различные жизненные события отличает содержание цикла «Мирты». Здесь наряду с глубокими проникновенными лирическими страницами имеют место незатейливые, остроумные, привлекающие живостью жанровые сценки, картины природы, ярко выражено игровое, юмористическое начало, которое делало Р. Шумана «любителем юности».

Познакомившись с этим замечательным и по-своему уникальным произведением, навсегда остаешься во власти его возвышенной неповторимой красоты, во власти проникновенных шумановских образов, которые впечатляют во все времена. «Лучший способ переплыть море прошедшего в поисках значимого — верить в истину: что было когда-то существует и теперь»⁸³, — эта фраза выдающегося интерпретатора шумановских песен Д. Фишера-Дискау, вынесенная как основополагающая

⁸² Цит. по: Ко дню рождения Роберта Шумана. URL: https://vk.com/wall-64381231_3505?ysclid=mbvjydyzj195479369

⁸³ Фишер-Дискау Д. Отзвуки былого: размышления и воспоминания. М., 1991. С.43.

на обложку его автобиографического труда «Отзвуки былого. Размышления и воспоминания», тому убедительное подтверждение.

Уже в этом опусе ярко раскрылись наиболее характерные для вокальной лирики композитора черты — глубокая смысловая и психологическая связь музыки и слова. Характер включенных в цикл «Мирты» песен, написанных на тексты разных поэтов — Г. Гейне, Й. Эйхендорфа, Ф. Рюккерта, Н. Ленау, А. Шамиссо, Р. Бёрнса) в значительной мере обусловлен спецификой поэтических первоисточников. Как полагают исследователи, «для композитора очень существенен и характер самого текста, его психологическая сложность, многомерность, и имеющийся в нем подтекст, который порой оказывается для него важнее, чем сами слова»⁸⁴. Отличительной чертой шумановского почерка является также огромная значимость фортепианной партии, которая активно дополняет и обогащает партию солиста-вокалиста.

Произведение было создано на высочайшем творческом подъеме в счастливейший период жизни композитора. Оно содержит посвящение: «Моей любимой невесте». В феврале 1840 года Роберт Шуман пишет Кларе Вик — в счастливую пору свадебных ожиданий: «Со вчерашнего утра я записал около 27 страниц музыки (нечто новое) <...> сочиняя, я смеялся и плакал от радости». Этим «новым» и оказался цикл «Мирты». Поскольку сочинение это явилось по сути свадебным подарком для Клары уместно вспомнить, что сразу после свадьбы 13 сентября 1840 года Р. Шуман предложил молодой жене вести совместный «Супружеский дневник» (Ehetagebuch), сопроводив его в первый день супружества поистине замечательными вступительными словами: «Моя любимая!...Книжечка, которую я сегодня открываю, имеет глубокое интимное значение; она должна стать дневником всего того, что затрагивает нас обоих...в ней следует

⁸⁴ Житомирский Д.В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М., 2000. С.73.

записывать наши желания, наши надежды; она должна стать также книжечкой просьб, обращенных друг к другу...»⁸⁵.

Цикл «Мирты» можно в известном смысле трактовать как «Музыкальное приложение» к будущему семейному дневнику, более того — как взгляд на будущую супружескую жизнь, которая полна, как известно, совместных радостей, сложностей, а нередко и драматических противоречий. Каждый из номеров цикла являет собой вполне законченное художественное произведение, многие из них словно вмещают в себя целый мир. Все номера этого удивительного по своему разнообразию, искренности и глубине опуса объединены общей поэтической идеей, возвышенным поэтическим настроением. Как полагал Б.В. Асафьев, тяготение Р. Шумана к цикличности связано со стремлением к достижению структурно-смыслового единства нового типа, романтическим стремлением создания новой системы композиционного развития, что он считал «чрезвычайно значительным явлением» в музыкальной культуре эпохи⁸⁶.

«“Мирты” — двадцать шесть песен на стихи разных поэтов...лишь с большой условностью можно назвать циклом. Скорее это сборник, венок с пестрым изобилием отдельных цветков», — замечает Д.В. Житомирский. — «Лишь глаз исследователя может заметить здесь стремление придать циклу композиционную и образную закругленность»⁸⁷. К безусловным признакам цикличности исследователь относит то, что первая и последняя песни «Мирт» написаны в одной тональности (*As-dur*), на стихи одного поэта (Ф. Рюккерта) и охватывают любовную тему.

Можно заметить, что в цикле «Мирты» представлены как мужские, так и женские образы, условно говоря, «мужские и женские песни». Это предопределило отчасти их исполнительскую судьбу. Так, скажем, выдающийся исполнитель шумановских песен Дитрих Фишер-Дискау

⁸⁵ Цит. по: Грохотов С.В. Шуман и окрестности. Романтические прогулки по «Альбому для юношества» / С.В. Грохотов. М., 2006. С. 41.

⁸⁶ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 235.

⁸⁷ Житомирский Д.В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М., 1964. С. 550.

выбирает для исполнения лишь те номера, которые полагает предназначенными предпочтительно для героя-мужчины. Возможно, поэтому он ограничивает круг исполняемых песен номерами 1, 2, 3, 7, 8, 12, 22, 24, 25. Что касается номеров 4, 9-12, 14, 20, 23, то их поют преимущественно женщины.

2.5. Особенности исполнительского прочтения отдельных номеров из цикла «Мирты»⁸⁸

Цикл «Мирты», открывается песней «Посвящение» (*Widmung*) на слова Ф. Рюккерта. Музыка передает пылкое, восторженное, можно полагать, взаимное признание в любви. Песню отличает широкий разлив мелодии в вокальной партии; в партии фортепиано преобладают идущие от поэтического слова, экспрессивные, в кульминационные моменты исполненные высокого пафоса, говорящие интонации, которые порой словно перебивают, дополняют партию солиста. Поразительно тонко и гибко реагирует музыка на малейшие нюансы поэтического текста⁸⁹ (приложение, пример 9).

Тональность сочинения *F-dur*⁹⁰, указание темпа *Innig lebhaft* как и многие другие выразительные указания Шумана носит сокровенный, заветный, во многом, что характерно для композитора, потаенный смысл, который исполнители должны для себя открыть. Оба слова многозначны и гармонично дополняют друг друга: *Innig* означает искренне, душевно,

⁸⁸ При подготовке раздела диссертации использован текст статьи: Лю Хуэй, Скафтымова Л.А. Песни Шумана из вокального цикла «Мирты»: (к проблеме исполнительской интерпретации) // Университетский научный журнал (Филологические и исторические науки, археология искусствоведение). 2017. № 31. С. 82–87

⁸⁹ Нотные примеры в настоящей работе даны по: Shumann Lieder für Singstimme und Klavier Band I Ausgabe für Alt oder Baß Herausgegeben von Max Friedlaender «Edition Peters Leipzig. Nr.2383 O.J.

⁹⁰ Здесь и далее приведены оригинальные тональности песен. В связи с особенностями голоса певца песни нередко исполняются и публикуются в транспозиции, что специально оговаривается издателями. Подобный подход имеет место и в цитируемом нами лейпцигском издании цикла.

нежно, сердечно, глубоко; *lebhaft* — оживленно, живо, воодушевленно. Восходящая мелодическая линия солиста убедительно поддерживается волнообразным сопровождением фортепиано, звучанию которого особую приподнятость, взволнованность, восторженность придает пунктирный ритм, который Д. Мур трактует как предельно обостренный. В партии солиста ярко проявлено пафосно-декламационное начало.

По мере развития материала партия фортепиано обретает свойственную шумановской стилистике полифоничность, в фактуре аккомпанемента все явственнее становится проявлена собственная мелодическая линия, которая, накладываясь на партию солиста, обогащает ее не только в мелодическом, интонационном, но и в тембровом отношении (приложение, пример 10).

В средней части песни заметно меняется эмоциональный настрой музыки, он обретает торжественность что обусловлено сменой тональности (*E-dur*) и появлением аккордовой хоровой фактуры в партии фортепианного сопровождения (приложение, пример 11).

Чрезвычайно интересно и познавательно сопоставить интерпретации песни разными исполнителями. Особую страницу в трактовку шумановского сочинения вписали Н.Л. Дорлиак — С.Т. Рихтер. Сочетание неповторимых индивидуальностей обоих артистов создает удивительный художественный эффект. Голос Н. Дорлиак отличается большой теплотой, задушевностью и одновременно почти ангельской чистотой, светоносностью и эмоциональной сдержанностью. Н.Л. Дорлиак исполняет «Посвящение» камерно, прозрачно, что и придает звучанию ее голоса неповторимый шарм. Утонченная интерпретация певицы пленяет, завораживает.

Что касается звуковой палитры С.Т. Рихтера, то она скорее прохладная, отстраненная. В сочетании обеих красок возникает особое почти имматериальное сияние, которое не может оставить слушателя равнодушным. Чрезвычайно впечатляет исполнение средней части песни, где исполнители достигают в ансамблевом единстве удивительной атмосферы тихой возвышенности.

По-иному в эмоциональном плане трактуют «Посвящение» Д. Фишер-Дискау — Й. Демус. В их масштабной интерпретации преобладает эмоциональная открытость, экзальтация, восторженность, страсть, что также необыкновенно впечатляет. Вместе с тем, как замечает критика, в исполнении немецкой камерной лирики Фишер-Дискау сознательно несколько облегчал свой емкий, крупный мощный баритональный голос, что характерно для национальной традиции исполнения Lied.

Пианист Йорг Демус активно «вторгается» в пространство солиста, порой смело, даже дерзко и вместе с тем чарующе выходя на первый план и снова отступая, что создает яркие, интереснейшие психологические и звукоокрасочные эффекты. Особенно впечатляет исполнение музыкантами третьей части песни «Посвящение», где композитор указывает *steigend und eilend* (с восходящим, возрастающим движением), которое предшествует *ritardando*. Здесь доминирование фортепианной партии на акценте звука *ля* в сочетании с устойчивым, молящим звучанием голоса Фишера-Дискау на словах «*Ich lebe, mein Himmel du*» придает исполнению предельную эмоциональную и смысловую насыщенность (приложение, пример 12).

Весьма необычной представляется трактовка «Посвящения» Б. Бонни (сопрано) и пианистом В. Ашкенази. Легкий, воздушный голос певицы словно парит над стремительным, бурным, виртуозно-возбужденным фортепианным сопровождением, что выявляет в музыке ее внутреннюю противоречивость, эмоциональную двойственность, что впечатляет.

Нельзя не вспомнить также, что немалую популярность обрела с момента ее создания и вплоть до наших дней предложенная Ф. Листом транскрипция (фортепианный вариант) шумановского «Посвящения», которая получил широкое распространение как в концертно-исполнительском, так и в педагогическом репертуаре. Для листовской транскрипции характерно выявление эстрадно-ярких, выигрышных виртуозных чисто фортепианных моментов, масштабность звучания, особенно в кульминации и богатство колорита. Энергия ритма дополняется

богатством полифонических сплетений голосов, инструментальной красочностью фортепианного изложения, смелыми динамическими контрастами, интересными педальными эффектами. Реализация этих эффектов во многом зависит как от избранного исполнителем, характера туше так и от индивидуального интерпретаторского замысла пианиста.

Замечательными интерпретаторами листовской транскрипции явились всемирно известные пианисты Вильгельм Бакхауз, Евгений Кисин, Миша Дихтер, Артур Рубинштейн. Вэн Клайберн, Элисо Вирсаладзе и др. Клайберн играет пьесу романтически приподнято, открыто, пылко, активно используя эффекты смешивающей педализации. Игра Вирсаладзе более сдержанная, сосредоточенная, основана скорее на внутреннем, предельно напряженном чувстве. Фактура преподносится пианисткой более мелко отчетливо по сравнению с В. Клайберном, педаль Э. Вирсаладзе использует более скупое.

Кисин, исполнительский стиль которого переживает в наши дни определенный пересмотр, трансформацию, делает акцент на лирической составляющей музыки. Виртуозные пассажи он играет ажурно, легко, полетно, что буквально завораживает. Звукоизвлечение ясно очерчено и лишено богатой вибратности. Отсутствие эмоциональных переживаний — характерная черта современных пианистических устремлений — нашло заметное отражение в достаточно сдержанной, тяготеющей к некоторой абстрактности кисинской интерпретации. Существует также скрипичное переложение «Посвящения», которое нередко включал в свои концертные программы Д. Ойстрах, что способствовало его распространению в скрипичном репертуаре.

Второй номер цикла «Мирты» «Свободомыслие» или «Свобода духа» (Freisinn) написана на слова В. Гёте из Западно-восточного дивана. (тональность *Es-dur*, темповое обозначение *Frisch* — свежо). Этот номер не относится к числу часто исполняемых на концертной эстраде, возможно, отчасти в силу своей эмоциональной сдержанности и сурового, даже аскетичного настроения мысли, закрытого, «закодированного» в смысловом

плане поэтического текста. Известно, что Р. Шуман любил всякого рода загадки и мистификации.

В своем философски окрашенном стихотворении И. Гёте воспевает любовь к свободе и вольности. Текст произносится от имени мужчины, который предложение о благополучии при условии соблюдения послушании и покорности отверг лаконичным ответом: «Над своей шапкой я вижу только небо». Подобное мироощущение было созвучно Р. Шуману как творцу независимому, гордому, свободолюбивому.

Мелодическая линия вокалиста речитативна, устойчива и строго очерчена, в ней отсутствуют гибкие опевания и широкие мелодические ходы. В партии фортепиано на протяжении всего номера сохраняется единообразное аккордовое изложение при динамическом уровне *forte*. Здесь преобладает непрерывное устойчивое, терпеливое мерное движение с пунктированным ритмом (приложение, пример 13).

Музыка звучит маршеобразно, как настойчивое волевое утверждение. Краткие соло пианиста, исполняемые со звуковым нарастанием, подчеркивают волевой характер произведения. Здесь важно найти убедительный штрих в преподнесении чеканных волевых аккордов фортепианной партии играть предельно ритмизованно и с большой осторожностью использовать педаль. При постоянно высоком, достаточно напряженном динамическом уровне избежать жесткости и форсирования звука.

От исполнителя партии фортепиано в этой песне зависит чрезвычайно многое. Обратим внимание на определенное различие трактовок песни «Свободомыслие» Д. Фишером-Дискау при исполнении ее в сопровождении разных пианистов. Так, в ансамбле с Й. Демусом голос певца звучит более строго, сдержанно, углубленно, с философским подтекстом. При фортепианном сопровождении Г. Вайсенборна более ярко выявлена романтическая порывистость, страстность, жизнеутверждение.

Третий номер цикла «Орешник» (*Der Nußbaum*) благодаря своему проникновенному поэтическому настрою и изысканной красоте легко запоминающейся мелодии обрел огромную популярность у слушательской аудитории и потому постоянно звучит на концертной эстраде. В «Орешнике» с большой искренностью нашло свое выражение любовное чувство в его поэтической прелести и первозданности, благодаря чему публика с неизменным восторгом воспринимает эту песню. Очень любит это шумановское сочинение и китайская аудитория. Разумеется, в интерпретации китайских певцов «Орешник» обретает особый колорит, связанный со своеобразием национальных певческих традиций.

«Орешник» написан на слова Ю. Мозена — поэта вдохновенного, романтически настроенного. Стихи воспевают трогательную хотя и недолговечную красоту цветущего орешника, которая порождает томление, грезы, «шепчет о счастье грядущих дней». Тональность песни — *G-dur*, темп *Allegretto*. Это один из немногих номеров, в котором композитор прибегает не к немецкому, а к традиционному итальянскому темповому обозначению. Поэтический текст и музыка предельно гибки и нежны, динамика на протяжении всего сочинения сохраняется на уровне *piano* — тем большие трудности представляет эта песня для исполнителей.

Фортепианные интонации изящно дополняют выразительные вокальные фразы, каждая из которых гибко вплетается в красочный чарующий музыкальный венок. Значительна роль дополнительных элементов, существенно обогащающих вокальную партию. Уже во вступлении показана та художественная значимость, которую играет в свете целого рояль (приложение, пример 14).

Анализируя песню «Орешник», Д.В. Житомирский подчеркивает, что об этом сочинении мало сказать, что оно является образцом дуэта, равноправного соединения голоса и фортепиано – фортепиано играет здесь доминирующую роль: «Едва ли не голос сопровождает фортепиано, а фортепиано голос», — делает он вывод. — «Именно первые мелодические

фразы вместе с их прозрачным и изящно выписанным фоном, со скрытым биением диссонирующих гармоний и определяют трепетно-нежный образ песни “Орешник”», — замечает Д.В. Житомирский⁹¹.

Вокальная мелодическая линия шумановской песни складывается из коротких, преимущественно вопрошающих попевок, что придает музыке характер неустойчивости, чарующей неопределенности. Особенно выразительны интонационные подъемы в концах фраз, которые требуют от обоих партнеров ясной и непосредственной звуковой подачи. Партия аккомпанемента фигурациона, что непреклонно сохраняется с начала и до конца пьесы и требует от пианиста звуковой фантазии, красочной изобретательности. Самое главное здесь – найти гармонию в плане звукового соотношения голоса и фортепианного сопровождения, что во многом предопределяется тембром голоса солиста и характером туше пианиста.

Звукозапись хранит разные трактовки песни «Орешник». Так, в исполнении Ю. Литайте (вокал) — С. Мальцева (фортепиано) ощутима связь музыки Р. Шумана с импрессионистской звукописью. Это дает о себе знать в том, какие неожиданные педальные эффекты находит С. Мальцев, не выходя при этом за пределы динамической сферы *p-pp*.

Исполнители с большой внутренней слаженностью проявляют большое внимание к тончайшим деталям. Так, они достигают удивительного взаимопонимания в плане агогического преподнесения материала, особенно в исполнении восходящих концов фраз, а также при интонационных переключках голоса и фортепиано. Пианист преподносит музыкальный материал предельно бережно и словно любит изысканными красочными фортепианными переливами (приложение, пример 15).

Вместе с тем, певица, на наш взгляд, допускает моментами некоторые эмоциональные преувеличения в преподнесении материала, что дает о себе знать в подчеркнутом акцентировании, оттяжке отдельных звуков, моментами достаточно сильный и яркий голос певицы обретает

⁹¹ Житомирский Д.В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М., 1964. С. 547–548.

нежелательную резкость, преимущественно в высоком регистре. Нам представляется, что избыточность выразительности в данной песне нарушает то состояние созерцания, любования и покоя, которые доминируют в шумановской музыке.

Иную трактовку «Орешника» предлагают Г. Вишневская (вокал) — В. Мозер (фортепиано). Естественная теплота и выразительность голоса певицы оригинально в тембровом плане гармонирует с хрустальным, прозрачным и несколько отстраненным, прохладным звучанием партии фортепиано под пальцами В. Мозера. Манера игры пианиста по колориту и ритмической четкости подобна клавесину или музыкальной табакерке. Диалог между вокальной и фортепианной партиями исполнители трактуют по-иному, нежели Ю. Литайте — С. Мальцев. Вишневская интонирует восходящие ходы в концах фраз с агогическими отклонениями, а В. Мозер играет строже, нежели Мальцев, ритмически ровно, отрешенно, что создает по-своему весьма интересный, непривычный и глубоко впечатляющий художественный эффект.

Оригинальную трактовку песни встречаем у Э. Шварцкопф (вокал) — Д. Парсонс (фортепиано). Исполнители стремятся выявить в музыке некую потаенную грусть, меланхолию, моментами — безысходность. Это достигается напряженным акцентированием высоких нот, волнообразной динамикой, заметными *ritardando* и *diminuendo* в концах фраз.

Весьма оригинально и эмоционально насыщено звучит «Орешник» в исполнении М. Андерсен — Ф. Руччи. Глубокое контральто певицы подчеркивает в песне драматическое начало, которому противостоит легкое и умиротворенное фортепианное сопровождение.

Четвертый номер цикла «Мирты» — «Кто-то. *Jemand*» написан на слова Р. Бёрнса. Текст данного стихотворения Бёрнса обрел сегодня большую популярность в свободном переводе С.Я. Маршака «Про кого-то». Маршак мастерски сумел сохранить специфику и особое очарование поэтической речи Р. Бёрнса, но вместе с тем, само стихотворение обрело

ирной эмоциональный настрой: «В моей душе покоя нет, весь день я жду кого-то...». Разумеется, в песне Р. Шумана лишь отдаленно угадываются черты, роднящие ее с популярной современной песней А.П. Петрова на аналогичный текст Бёрнса из любимого широкой аудиторией кинофильма Э.А. Рязанова «Служебный роман». Среди таковых черт следует отметить лирическую насыщенность, психологическую проникновенность и определенную долю иронии. И все же подлинную шумановскую песню из цикла «Мирты» предпочтительнее исполнять на языке оригинала, что и делают крупные артисты.

Тональность песни *e-moll*, указание темпа — *Innig, auch leidenschaftlich* (проникновенно, сердечно и страстно). Открывается песня настораживающими, тревожными, но несколько приглушенными, отдаленными аккордами сопровождения. Здесь пианисту важно найти выразительный артикуляционный штрих. Точка под лигой, согласно наблюдениям Н.П. Корыхаловой, «трактруется как смягченное стаккато, в отличие от стаккато острого или среднего»⁹². А.Д. Алексеев характеризует этот артикуляционный прием как применяемый в темпах умеренном и медленном, говорит о легком нажиме, подчеркивании, выделении ноты, о певучести звука, о речи, прерываемой вздохами»⁹³ (приложение, пример 16).

Возможны два варианта исполнения — в первом педаль соединяет аккорды, во-втором — паузы беспедальны. Речитативные попевки голоса несут в себе неустойчивость, тревогу. Вследствие этого первый вариант исполнительского решения более лиричен, второй — более драматичен. Убедительность выбора того или иного варианта трактовки зависит от уровня мастерства исполнителей. Синхронность вокальной и фортепианной партии предполагает исполнение триолей, здесь пианисту важно найти меру

⁹² Корыхалова Н.П. Музыкально-исполнительские термины. Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. СПб., 2000. С. 192.

⁹³ Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики: Хрестоматия. Киев, 1974. С. 108.

акцента ^, а также согласовать штрих стаккато с исполнительским решением вокалиста при динамике *forte*.

Раздел, исполняемый *Langsamer* исключительно важен в смысловом отношении, но его не следует чрезмерно затягивать. Переход к заключительной части песни, где возвращается первоначальный характер движения *Lebhaft* не должен быть слишком резким и внезапным. Заключительный фортепианный отыгрыш звучит на *piano*, строго и определенно подводя итог всему номеру (приложение, пример 17).

Далее в сборнике следуют подряд две песни (*Lied*) на слова И. Гёте из «Книги Кравчего» и из «Западно-восточного дивана». Можно полагать, что, учитывая внутреннюю смысловую взаимосвязь номеров 4 и 5, их целесообразно исполнять в единстве как своеобразный микроцикл. Несмотря на разный характер, оба текста обнажают две грани одной личности: глубокий экзистенциальный трагизм и интеллектуальную иронию, маскирующую уязвимость. Задача вокалиста — показать эволюцию одного и того же героя. Нельзя петь первую песню исключительно как оперный плач, а вторую — как легкомысленную песенку. Тень скорби из первого романса должна подспудно ощущаться и во втором, создавая эффект «улыбки сквозь слезы».

Первая песня данного микроцикла «Когда один. *Sitz' ich allein*» имеет глубокий философский подтекст. Это своеобразный гимн независимости и одиночеству: «Когда один — себе я господин...живу я, как душа пожелает». В беседах с Эккерманом И. Гёте говорил: «Человек как действительное существо поставлен в центр действительного мира»⁹⁴. Подобная позиция созвучна мироощущению выдающейся личности эпохи ренессанса.

Основная тональность песни *E-dur*, темп — *Munter* (бодро, весело, живо). Песня предельно лаконична, но включает в себя ряд повторов. Характер музыки маршеобразный, активный и одновременно суровый,

⁹⁴ Эккерман И.П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1981. С. 45.

сдержанный. Важно добиваться здесь идеальной определенности пунктированных ритмов при четком произнесении штрихов и контрастной динамике. Краткая средняя часть номера (тональность *C-dur*) носит призывный (или протестующий) характер (приложение, пример 18).

Вторая песня микроцикла «Эй, грубиян!» может быть истолкована либо как острохарактерная пародийная сцена, несколько снижающая пафос и возвышенность предшествующего номера, либо как продолжение и утверждение идеи, заложенной в песне «Когда один». Исполнители вольны решить, какой концепции они придерживаются и выбрать, в связи с этим, манеру подачи музыкального материала и поэтического текста: «Эй, грубиян! Ты не швыряй мне вино на стол, как попало, а с улыбкой мне кружку подай!»

Тональность песни «Эй, грубиян» (тональность *a-moll*, характер движения — *Rasch*), что означает скоро, стремительно, броско. Призывно-краткое однотоковое фортепианное вступление содержит в себе своеобразный вызов, что и должен суметь передать пианист. При этом следует избежать резкости и форсирования звука — в авторском тексте указано лишь *forte*. При дальнейшем изложении материала Шуман использует множественные обозначения *f* как указание акцентировки, что он нередко делает и в фортепианных сочинениях (приложение, пример 19).

Фортепианная фактура предельно скупа и разрежена, инициатива в данной песне принадлежит солисту. Именно певец, партия которого носит характер выразительно-приподнятой декламации, определяет здесь меру темпоритмической свободы исполнения. Пианист, партия которого насыщена паузами-просветами, должен внимательно и чутко следовать за импровизационным исполнением певца. Более спокойно и напевно звучит средняя часть песни в одноименном мажоре, где композитор указывает темп *Etwas langsamer* (спокойнее, медленнее).

Произнесение вокалистом не лишенных легкой иронии слов: «О милый мой мальчик, ко мне, что медлишь...» сопровождается появлением лиг

в фортепианной партии. Смена штриха предполагает не только более связное, но и более текучее звучание, невзирая на более медленный характер движения (приложение, пример 20).

Резким контрастом предшествующему «Гётевскому микроциклу» является песня «Лотос», которая вновь возвращает слушателя в атмосферу любовного томления и восторга. Это один из популярнейших и горячо любимых слушателями номеров цикла. Песня «Лотос» из цикла «Мирты» — подлинный шедевр шумановской вокальной лирики. Композитор черпает вдохновение в столь близкой миру его чувств лирике Г. Гейне. «В богатейшей поэзии Г. Гейне Шуман-лирик в изобилии нашел тематику, волновавшую его всегда — любовь; но не только это. Лексика стихов Гейне очень разнообразна: здесь и тончайшая поэтичность и едкая ирония, сложная символика и фольклорные мотивы, гиперболы, эпика и т.д.»⁹⁵, — замечает И. Г. Райскин.

Для Р. Шумана характерно исключительно чуткое проникновение и вслушивание в музыку стихов Г. Гейне. Гибко следуют мелодия и сопровождение за каждым изгибом поэтического текста, за каждой интонацией, даже намеком, передавая смысл стихотворения почти «дословно». «Смущенный и пугливый» лотос у Г. Гейне «цветет, благоухает... и плачет, и тонко трепещет от сладостной муки любви».

Тональность песни «Лотос» *F-dur*, темп исполнения — *Ziemlich langsam* (довольно медленно). Мелодию определяют партия фортепиано. Преобладающие в ней трепетные аккорды на фоне бархатно-глубоких устойчивых басов создают ощущение поэтического таинства. Штрих — «точка под лигой» — в данном случае достаточно весомый, опертый, его целесообразно трактовать приближенным к струнному деташе. Группировку аккордов диктует лигатура. Партия солиста изложена поначалу ровными длительностями, что отражает возвышенность и проникновенность образа (приложение, пример 21).

⁹⁵ Райскин И. Г. Записки филарманьяка. Изд. 2-е. СПб., 2020. С. 37.

Затаенная взволнованность находит выражение в появлении пунктирного ритма, который усиливается на словах» «Едва влюбленный месяц вспугнет его смутный сон...» (приложение, пример 22).

Песня «Лотос» всегда становится подлинным украшением концерта, и к ее исполнению обращались многие артисты, в том числе и выдающиеся. Исключительно сильное впечатление производит исполнение шумановского шедевра великой русской певицей Надеждой Андреевной Обуховой (партия фортепиано — О.Д. Бошнякович). Благодаря проникновенному богатому обертонами голосу и психологической глубине постижения музыки, Н.А. Обухова по праву стала прославленной исполнительницей старинных русских песен и романсов. «Была в ее пении та необыкновенная притягательная сила, та сердечность, которые и словами-то выразить невозможно»⁹⁶, — писал выдающийся тенор И.Ф. Козловский.

В прочтение песни «Лотос» Н.А.Обуховой угадывается связь шумановской лирики с народной песенностью, что является характерной приметой искусства *Lied*. Темп исполнения — чрезвычайно сдержанный. Бошнякович придерживается единицы пульсации по четвертям, что и позволяет неповторимому голосу Обуховой раскрыться во всех обертонах и красоте. В заключительном разделе песни, где указано *nach und nach schneller* в голосе певицы появляются драматические интонации (приложение, пример 23).

О.Д. Бошнякович в полном соответствии с манерой пения солистки стремится выявить диссонансы, завуалированные композитором в фортепианной фактуре. Вспоминаются слова самого Р. Шумана: «Диссонансы придают музыке особенное очарование, так же как страдания — жизни; однако мы жаждем разрешения»⁹⁷.

По-иному исполняет «Лотос» Елена Васильевна Образцова, исполнение которой нежно лирично и просветленно. Этому способствует

⁹⁶ Надежда Андреевна Обухова: воспоминания, статьи, материалы. М., 1970. С.24.

⁹⁷ Шуман Р. Полиритмы // Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей Т. II-Б. М., 1979. С. 204.

богатый обертонами проникновенный голос прославленной певицы. Темп значительно более подвижный, чем у Н.А. Обуховой, единица пульсации — потактовая. Пианист на протяжении всего номера использует прием воздушного стаккато, что вполне убедительно в данном произведении с учетом изысканной, утонченной манеры подачи звука певицей и восхитительным тембром ее голоса.

Ускорение в заключительном разделе у Е.В. Образцовой весьма значительно — оно отражает восхищение, восторг. Будучи связано с истаиванием звука нарастание темпа производит впечатление растворения в природе, ухода от действительности, что в полной мере соответствует содержанию поэтического текста и производит неизгладимое художественное впечатление.

Э. Кут — К. Блэкшоу дают песне «Лотос» свое прочтение. Для исполнителей главное — это потаенная колористическая красота музыки. В преподнесении пианистом своей партии можно усмотреть импрессионистские черты, что вполне правомерно, если вспомнить положенный в основу сочинения поэтический текст: «Смущен пугливый лотос блеском дневных лучей. Сонной склоняясь головкой мерцающих ждет он очей...». Певица преподносит каждый словесный изгиб очень точно, но несколько отстраненно, словно любуясь издали красотой дивного природного явления.

Восьмой номер сборника «Мирты» — «Талисман» написан на стихи И. Гёте из «Западно-восточного дивана». Согласно содержанию — это своеобразное обращение к заветному талисману, идущее от первого лица, просьба и одновременно — заклинание: «О, заветный талисман! Ты в хранители мне дан! В день печали, в день тревоги, будь опорой мне в надежной». Тональность песни *C-dur*, темп — *Feierlich, nicht zu langsam* (торжественно, но не слишком медленно).

Характер произнесения мелодии солистом и партия сопровождения совпадают по пафосной возвышенности и насыщенности эмоционального

настрою. В нотном тексте преобладает контрастная динамика *forte* — *piano*, большую роль играет выразительная и детальная акцентировка. Вокальная партия декламационна, особую напряженность интонированию придают ходы на широкие интервалы. В фортепианной партии доминирует аккордовая фактура, которая изначально ассоциируется со звучанием хора или оркестровым *tutti* (приложение, пример 24).

По-иному, более мягко и напевно звучит хорально изложенная средняя часть песни, которая по своему смиренному, просветленному настрою подобна мольбе молитве. Здесь имеют место гармонические сдвиги, интересные интонационные повороты. Немалую роль играет искусство пианиста, который должен найти отстраненный и вместе с тем отчетливый штрих в рамках легато (приложение, пример 25). После сокращенного возвращения материала первой части песни особенно впечатляют заключительные такты, в которых на уровне динамики *piano* вокалист дважды повторяет слово «Амен», что означает «Воистину. Да будет так».

Песня «Талисман» допускает разные истолкования. Многое зависит не только от тембра голоса солиста, но, главным образом, от подтекста, который исполнитель усматривает в сочинении. Так, в интерпретации молодых артистов А. Гицбы (вокал) — С. Бондаренко (фортепиано) «Талисман» звучит очень лирично: не как призыв, требование, а скорее как мольба, молитва, поиск опоры и утешения. Подобное прочтение убедительно и, безусловно, имеет право на существование наряду с более суровым, волевым исполнительским решением.

Девятый номер сборника «Песня Зюлейки. *Lied der Suleika*» также написан на проникновенные, мудрые, глубоко трогающие душу слова Гёте: «Песня, ты моя отрада, ты любви ко мне полна...» Это пленительное, выразительное, глубоко содержательное в плане психологическом сочинение с философским смысловым подтекстом представляет сложную задачу для вокалиста. «Песня Зюлейки» достаточно развернутое сочинение — подлинный дуэт голоса и фортепиано. Тональность — *A-dur*, темп —

Ziemlich langsam (довольно медленно). Партия фортепиано полифонически насыщена и достаточно сложна в фактурном и звуковом планах. Пианисту необходимо добиться глубокой связности произнесения на уровне *piano* при большой фактурной и регистровой сближенности голосов, каждый из которых обладает собственной характерной тембровой окраской. Голоса эти тесно сплетаются с партией солиста в единый комплекс (приложение, пример 26).

Партия солиста весьма значимая по интонационному наполнению основана на достаточно кратких экспрессивных фразах, в которых преобладает плавное движение, хроматические ходы. Интонации голоса гибко следуют за каждым изгибом поэтического текста: «Песня, ты моя отрада! Ты любви ко мне полна, ты поешь, как я страдаю, как любви я предана...».

Именно фортепианная партия предназначена соединять выразительные краткие высказывания певца в единую линию, что непросто в весьма медленном темпе. В нотном тексте встречается немало темпоритмических ремарок автора: *ritard.* — *nach und nach schneller* — *ritard.* и т. д., что требует от обоих исполнителей предельной согласованности и глубокого взаимопонимания.

Замечательными исполнителями этого сочинения являются Д. Хоффман, Л. Рубинская, а также А. Нетребко, которая, обладая богатыми вокальными и артистическими данными выступает, как правило, с оркестровым сопровождением. Каждый из певцов предлагает свое индивидуальное прочтение. Нетребко трактует «Песню Зюлейки» эффектно, в ярко концертном плане, Хоффман — скорее в лирическом сдержанном ключе, что равно впечатляет.

В основу десятого номера «*Die Hochländer-Witwe*. Вдова горца» положен поэтический текст Р. Бёрнса. Тональность песни *e-moll*, темп — *Rasch, nach und nach heftig* (скоро и возбужденно). Оригинален размер сочинения — 6/16. Песня начинается с призывного яркого фортепианного

аккорда на фермате, который символизирует ожидание, вслушивание. Далее после краткой паузы начинается стремительное действие, напоминающее отчаянную скачку по горной дороге.

Вокальная партия произносится предельно отчетливо, в исполнении Д. Хоффман она даже напряженно скандируется, что звучит чрезвычайно выразительно. Весьма экспрессивны в исполнении певца и пианиста синкопы на четных тактах, которые придают музыке волевое, горделиво-победительное начало. Партия фортепиано изложена в токкатном плане. Штрих стаккато в данном случае предполагает большую четкость, рассыпчатость. Необходима смелость, броскость в произнесении аккордовой фактуры, имитирующей постукивание копыт стремительно галопирующей лошади (приложение, пример 27).

В песне «Вдова горца» угадывается брошенный судьбе вызов. Чтобы добиться этого, важно достичь полного ритмического единства и фактурной согласованности партий вокала и фортепиано. Как говорил прославленный дирижер Бруно Вальтер, образцовым является такой аккомпанемент, когда «ни одно слово текста ни у одного певца не пропадает»⁹⁸. Все сочинение от начала до конца выдерживается в едином напряженном ритме без малейших отступлений, включая заключительный фортепианный отыгрыш, символизирующий внезапное исчезновение неукротимого и горделивого всадника на непредсказуемых поворотах таящей опасности горной дороги (приложение, пример 28).

Номера 11-12 цикла — это «Песни невесты» на слова Ф. Рюккерта. По эмоциональной атмосфере песни эти контрастируют с непосредственно предшествующими и последующими. Поскольку сборник «Мирты» — свадебный подарок, можно полагать, что песни эти обращены композитором непосредственно к Кларе Вик и предназначены именно ей. Они выражают те взволнованные противоречивые чувства, которые испытывает невеста на

⁹⁸ Вальтер Б. Тема с вариациями. Воспоминания и размышления // Исполнительское искусство зарубежных стран. М., 1969. Вып. 4. С. 344.

пороге долгожданного свадебного дня. «В душе поэта объединены самая счастливая жизнь и самая чистая жизнь», — говорил Р. Шуман, — «но поэт живет вместе с тем и самой возвышенной жизнью. Он живет в мире идеальном»⁹⁹. Возвышенная идеализация романтически приподнятых чувств присуща и данным номерам шумановского цикла.

Первая песня невесты «*Mutter, Mutter, glaube nicht*» («О, родимая моя» из цикла «Весна любви») проникнута глубоким, трогательным, искренним чувством. В обращении к любимой матери невеста утешает ее в связи с предстоящим изменением своей жизни и говорит о глубокой к ней привязанности: «О, родимая моя, не подумай, что, любя друга милого душой, разлюбила я тебя». Тональность песни светлая, мажорная *G-dur*, характер движения — *Andantino. Sehr innig*, то есть с искренностью. Распевная плавная мелодическая линия на протяжении всего номера бережно укутана и согрета мягкими фигурациями шестнадцатых фортепианного аккомпанемента. Глубокие аккорды басов придают музыке устойчивость (приложение, пример 29).

В песне композитор несколько раз указывает *retard*, а заключительный фортепианный отыгрыш исполняется в темпе *Adagio*, символизируя светлую возвышенную атмосферу предсвадебного ожидания (приложение, пример 30).

Вторая песня невесты «*Laß mich ihm am Busen hängen*» («Не печалься ты, родная») весьма лаконична. В смысловом и драматургическом отношении она является продолжением первой. Тональность второй песни также *G-dur*, темп — *Larghetto*; в целом характер музыки здесь более уверенный, активный. Счастливая наивная невеста успокаивает мать, убеждает ее не тревожиться и не сомневаться в будущем счастье и благополучии семейной жизни своей дочери. Об активном характере песни

⁹⁹ Шуман Р. Жизнь поэта // Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей Том II- Б. М., 1979. С. 189.

свидетельствует ритмическая четкость, устойчивость мелодической линии и аккомпанемента, изложенных четвертями (приложение, пример 31).

Весьма значима в смысловом плане пауза на фермате, разделяющая песню на две неравные части. Пауза имеет особый экспрессивный смысл, так как возникает после вопросительной фразы. Вспоминается К.С. Станиславский, который утверждал, что многое в искусстве актера зависит от умения «держать паузу». Б.В. Асафьев называл паузу в музыке ритмически-организованным молчанием: «Пауза — знак молчания, но отнюдь не прекращение музыки»¹⁰⁰, — предостерегал он исполнителей (приложение, пример 32).

Заключительная часть песни, следующая после ферматы, знаменует характерный перелом. Музыка здесь полна решимости — это активный волевой речитатив, который завершается краткой заключительной репликой вокалиста на *ritardando* после фортепианного отыгрыша: «Отпусти меня». Убедительность исполнения обеих «Песен невесты» во многом зависит не только от особенностей голосовых данных певицы, но и от ее артистического мастерства, от умения переключаться, выразительно подавать посредством интонации и мимики достаточно лаконичный музыкальный материал.

Следующая далее в цикле позитивно-утвердительная и жизнелюбивая песня «Прощание горца» в смысловом, художественном планах очень емкая и содержательная. Здесь любовь героя к своему краю трактуется в контексте любования суровой горной природой, теми неповторимыми красотами и опасностями, которые она таит, а также с болью, предопределенной вынужденным расставанием горца с любимым краем.

Тональность песни *h-moll*, темп — *Frish* (свежо, бодро). Уже во взволнованном, ритмически остром и активном фортепианном вступлении ощутимо волевое, свободолюбивое начало (приложение, пример 33). Партия солиста также взволнована, замедление темпа в 10-11-м тактах непосредственно связано с содержанием поэтического текста: «Я сердцем

¹⁰⁰ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 103.

в предгорье, в родимых краях, где сосны седые по кручам стоят...» (приложение, пример 34).

Полна любви и любования средняя часть песни, где перед взором героя встают прекрасные прощальные картины цветущих горных лугов, великолепных лесов предгорья и др. Здесь меняется тональность (появляется одноименный мажор) и характер фортепианного сопровождения. На смену активной, изобилующей альтерациями аккордовой фактуре, пунктирному ритму и штриху стакато приходят плавные фигурации. Меняется и характер звуковедения в партии солиста — в ней преобладают лирическая распевность (приложение, пример 35).

Замечательными исполнителями песни «Прощание горца» явились Д. Фишер-Дискау (вокал) — Й. Демус (фортепиано). Мужественный проникновенный баритон Фишера-Дискау в полной мере соответствует энергичному бескомпромиссному и вольнолюбивому характеру героя песни. С большой остротой и вместе с тем значительно преподносит певец поэтический текст во всех его богатых деталях. Приподнято, героично звучат в его исполнении крайние части сочинения. В целом, в интерпретации Фишера-Дискау — Демуса шумановская песня «Прощание горца» словно вырастает в масштабе и поднимается до уровня философского обобщения.

Контрастом «Прощанию горца» предстает краткий двухчастный лирически-проникновенный четырнадцатый номер цикла — «*Hochländisches Wiegenlied*. Колыбельная песня горца» на слова Бёрнса. Тональность — *D-dur* *Leise* (тихо). Эмоциональный настрой песни светлый, бесхитростный, сама ритмическая структура мелодии с синкопой на предпоследней доле такта располагает к текучести, размеренной спокойной напевности. Устойчивый Фортепианная партия полифонична по изложению и вместе с тем прозрачна, опорой служит устойчивый органнй пункт на доминанте. Музыка богата выразительными подголосками, интересными интонационными, ритмическими и гармоническими деталями, подчеркивающими тонкие

смысловые оттенки обращенных к младенцу любовных слов (приложение, пример 36).

От первого до последнего звука, включая заключительный отыгрыш фортепиано, «Колыбельная песня горца» исполняется на динамическом уровне *piano*. Исключение представляет кульминационный момент (вопрошающие восходящие интонации голоса), где впервые появляется динамическая вилочка, свидетельствующая о нарастании экспрессии (приложение, пример 37).

Интересное решение предлагают Д. Рохман (вокал) — Г. Джонсон (фортепиано). Голос певицы голос в момент кульминации обретает повышенную взволнованность. Строгое преподнесение пианистом своей партии, особенно в заключительных солирующих тактах, способствует сохранению умиротворенного эмоционального колорита целого (приложение, пример 38).

Интересно отметить, что десятый — четырнадцатый номера сборника можно трактовать как своеобразный микроцикл, который открывается и завершается стихами Р. Бёрнса. Две «Песни невесты» на слова Ф. Рюккерта, условно говоря, находятся в обрамлении трех «песен горцев». Тринадцатый номер сборника на слова Р. Бёрнса так и называется «Прощание горца. *Hochländers Abschied*», а четырнадцатый, как бы подводящий итог данному микроциклу — «Колыбельная песня горца. *Hochländisches Wiegenlied*». На наш взгляд, объединение этих пяти разноплановых, но связанных общей мыслью песен сборника, может оказаться драматургически весьма убедительным при составлении концертной программы.

Пятнадцатый номер «*Aus den hebräischen Gesängen*. Из еврейских мелодий» на слова Д. Байрона переносит слушателя в иной образный мир. Как справедливо отметила В.Дж. Конен, байроновские песни Шумана почти

так же отличаются от Бёрнсовских, как мрачная бунтарская романтика Байрона далека от «наивных» народных стихов шотландского поэта¹⁰¹.

«Из еврейских мелодий» — сочинение философски насыщенное, психологически углубленное, вдумчивое, исполненное глубокой печали. Тональность — *e-moll*, темп — *Sehr langsam* (очень медленно). Открывается песня достаточно развернутым фортепианным вступлением речитативно-импровизационного склада. Композитор преимущественно использует нисходящие последовательности восьмых, каждая из которых декламируется с большим чувством. По мере развития материала напряжение нарастает, фактура обогащается глубокими аккордовыми звучностями в басовом регистре. Все это подготавливает восприятие к постижению глубокой психологической значимости первых слов солиста: «*Mein Herz schwer*» (душа моя мрачна), которые изначально произносятся на *ritard.*, обреченно и скорбно звучит нисходящий ход на уменьшенную кварту (приложение, пример 39).

Композиторский текст песни богат исполнительскими указаниями, к которым следует отнестись с большим вниманием: самый мелкий, на первый взгляд, штрих исполнен психологической значимости. Так, последующая фраза солиста начинается со *sf*, создавая переключку с речитативными репликами, вздохами, акцентами и *sf* в фортепианной партии (приложение, пример 40).

Появление одноименного мажора в средней части песни несет с собой надежду и просветление. Меняется характер фортепианного сопровождения: на смену широким волнам приходит плавное равномерное покачивание, которое символизирует успокоение и уверенность. В мелодической линии солиста здесь отсутствуют тревожные пунктирные ритмы, длительности укрупняются, что в сочетании с опорами на сильные доли способствует обретению утвердительной интонации (приложение, пример 41).

¹⁰¹ Конен В.Д. История зарубежной музыки. Учебник для вузов. М., 1981. Вып.3. С.294.

Чрезвычайно экспрессивны восходящие тона в басовой партии, глубокое произнесение которых придает звучанию торжественность. Здесь с голосом солиста интересно сплетаются две мелодических интонации в партии фортепиано (басовая линия и линия сопрано) (приложение, пример 42). Весьма развернутой предстает заключительная часть песни, в коде которой имеет место характерное для шумановского стиля взрывчатое нарастание *nach und nach schneller*. Небезынтересно отметить, что кульминационную вершину Шуман отдает фортепиано (приложение, пример 43).

Следующая песня на слова Байрона «*Rätsel*. Загадка» резко контрастна предшествующей. Интересно отметить, что темповое указание композитора имеет в данном случае также и артикуляционный смысл: *Gut zu deklamieren* (хорошо декламируя). Тональность (оригинальная) — *H-dur* изначально утверждается активным звучанием тонических октав в партии фортепиано. Мелодическая линия отчетливо скандируется, в сопровождения на фоне ярко очерченной линии баса преобладают отрывистые характерные аккорды, прерываемые паузами. Нам представляется, что именно эти паузы настораживают внимание и придают музыке ту неустойчивость, то неразрешенное томление, которое предполагает заключенный в байроновском тексте загадочный вопрос: «Его шепчет небо, и ад произносит, и слабое эхо волною разносит, когда же бежит, оно молчит, зато вдвойне на высотах звучит...» (приложение, пример 44).

На смену ровному движению приходят нисходящие пунктирные фанфарные звучания, сопровождаемые острыми *sf*. Изначальный динамический уровень *mf* резко усиливается, доходя до *f*, на смену которому после *ritard.* приходит *p*. Контрастная динамика преобладает и утверждается в заключительной части песни, где после продолжительного аккорда на фермате вновь следует вопрос в темпе *Adagio*, на который после однотокового *Presto* следует решительный безапелляционный ответ, не содержащий, между тем, разгадки интриги: «*Es ist nur ein*» (приложение,

пример 45). Нам представляется, что рассмотренные выше две шумановские песни на слова Байрона также можно воспринимать и, соответственно, исполнять в концерте как своеобразный микроцикл.

Далее следуют Две венецианские песни (*Zwei veneianische Lieder*) на слова Д. Мура. Первая из них — «Тихо, к ней плывем скорей (*Leis' rudern hier, mein Gondolier*)» по характеру очень сдержанная, затаенная, но исполненная искреннего, глубокого чувства. Оригинальная тональность *G-dur*, характер движения — *Heimlich, streng im Takt* (таинственно, строго в такт). Краткое фортепианное вступление трехголосно, в ритмическом плане достаточно изысканно (пунктир, триоли), что в сочетании с прозрачной фактурой и динамическим уровнем *p* создает предписанное композитором мечтательное душевное состояние. Оно безусловно связано с чувствами самого Шумана в преддверии свадебного дня. Мелодическая линия солиста очень гибкая, пластичная, нежная (приложение, пример 46).

Следующий раздел песни более порывист, тревожен, что связано с изменением фактурного изложения партии фортепиано: аккорды стаккато. звучат затаенно на *pp* (приложение, пример 47). В партии солиста обращают на себя внимание продолжительное *ritardando*, которое увенчивается замиранием звука на фермате как бы символизирующие ожидание встречи, нетерпение (приложение, пример 48).

Замечательными исполнителями этого номера стали Д. Фишер-Дискау и И. Демус. В их интерпретации доминирует сдержанность, строгость, затаенное чувство. Особенно впечатляет мастерство обоих артистов в плане тембровой подачи материала. Психологическая тонкость переходов осуществляется исполнителями с поразительным чувством меры. Вспоминаются, в связи с этим, слова самого Фишера-Дискау: «После засилья шумов нам хочется вернуться к тишине <...>. Вновь приблизиться к почти утерянной целостности мелодии, к тому “мелодичному недекадансу”, о котором мечтал Ницше. Мы готовы даже в этом хаосе отыскать следы

высшего счастья, способного сохранить душу искусства и побуждающего ко всё новым превращениям»¹⁰².

По-иному трактует песню Э. Шварцкопф (партия фортепиано — Д. Мур). Чарующий голос солистки выражает всю гамму переполняющих ее чувств — от мечтательности до нетерпения. Вместе с тем спокойное умиротворяющее звучание фортепианной партии в мастерском исполнении Мура являет собой сдерживающее начало, что производит весьма экспрессивное впечатление.

И. Шрайер и Н. Шетлер преподносят песню в стилизованной манере. Главное для них — лиричность и красота звучания, психологический подтекст не имеет для них доминирующего значения. Это побуждает вспомнить о красочной декоративной красоте Венеции и о свободной импровизационной манере пения венецианских гондольеров.

Восемнадцатый номер цикла «Умолкла Пьяцетта. *Wenn durch die Piazzetta*», написанное в той же оригинальной тональности *G-dur* по эмоциональному настрою отличается от предшествующего большей живостью, лукавством, непосредственностью. На это указывает в первую очередь предписанный автором темп — *Munter, zart* (живо, нежно). Лиричное фортепианное вступление весьма прихотливо в плане ритмическом при легком прозрачном фактурном изложении материала. Этому способствуют изящные выразительные синкопы в партии левой руки. В отличие от семнадцатого номера здесь нет гудящих басов, вместе с тем весьма желательно свободное использование педали, обогащающей звучание колористически (приложение, пример 49).

Вокальная партия изложена просто, неприхотливо, ровными длительностями. На протяжении всей песни сохраняется динамика *p*, ритмические отступления практически отсутствуют: указание *ritard.* имеет место лишь в последних тактах песни (приложение, пример 50).

¹⁰² Луконин Д. Е., Синицын А. А. Ton und Wort Дитриха Фишера-Дискау (памяти музыканта и мыслителя) // История и историческая память. 2013. №7-8. С.230.

Заключительный фортепианный отыгрыш более развернут и просветлен по сравнению со вступительным. Мелодическая линия поднимается высоко в дисканты, весьма выразительно и звонко звучат акценты в верхнем голосе на фоне синкопированного баса (приложение, пример 51).

Представляется весьма привлекательным исполнение этой песни артистами из Тувы Н. Красной и В. Федоровцевым. «Умолкла Пьяцетта» звучит в их преподнесении остро характерно и одновременно легко, изящно, с добрым юмором. Шуман, как известно, обладал замечательным чувством юмора, что и делало его любимцем юных музыкантов. Певица обладает выразительным голосом широкого диапазона и весьма оригинального тембра и хорошо владеет актерским мастерством — мимикой, жестикуляцией, что в полной мере соответствует образному настрою музыки.

Далее в цикле следуют две замечательные песни на текст стихов Р. Бёрнса: «Жена вождя. *Hauptmann's Weib*» и «Вдаль, вдаль. *Weit, weit*».

Девятнадцатый номер цикла написан в тональности *e-moll*, характер движения — *Keck* (смело). Партия солиста звучит призывно, остро, энергично. В фортепианной партии на протяжении всей песни господствует аккордовая фактура при контрастной динамике *f-p*. Начиная с т. 9 линия баса находится в диалоге с партией солиста. Функцию сопровождения с этого момента выполняют аккорды в среднем голосе (приложение, пример 52).

Акценты и *fz*, а также резкие динамические перепады на протяжении всего номера способствуют активному, целеустремленному звучанию музыки, а в отдельные моменты создают ощущение тревоги. Протестующий характер носит акцент на последнем синкопирующем звуке сочинения (приложение, пример 53).

Непревзойденным, на наш взгляд, исполнителем яркой, острохарактерной песни «Жена вождя» является Фишер-Дискау. Ему удалось эффектно передать тот задорный юмористический вызов, который отражает характер сочинения, что находится в полнейшем соответствии с текстом юмористического стихотворения Р. Бёрнса:

«Жена верна мне одному,
 И сам я верен ей зато.
 Не ставлю рожек никому,
 И мне не ставит их никто»¹⁰³.

Каждая фраза, более того, каждое слово у певца психологически окрашено, он умеет передать гибкие интонационные переходы, связанные с содержанием поэтического текста. Вместе с тем, Д. Фишер-Дискау умеет сохранить благородное чувство меры. Подобную задачу под силу выполнить лишь большому мастеру. Двадцатая песня цикла «Вдаль, вдаль» предельно лаконична. Она является как бы непосредственным продолжением предшествующего номера. Оба номера, безусловно, образуют по смыслу единый микроцикл и их следует исполнять неразрывно.

Темп песни достаточно спокойный (*Ziemlich langsam*), но с движением. Характер задумчивый, с оттенком грусти, о чем свидетельствует характер изложения, выразительные хроматизмы и минорная тональность (*a-moll*) (приложение, пример 54).

На протяжении всего номера происходят психологические перемены, которые находят отражение в музыке, гибко следующей за словесным текстом. Неустойчивость, изменчивость душевного состояния отражают смены размера (чередуются 6/8 и 9/8), экспрессивные паузы-вопросы, а также многочисленные *ritard.* (приложение, пример 55).

Двадцать первый номер на стихи Г. Гейне «К чему слеза одиноко. *Was will die einsame Träne*» несет спокойствие, умиротворенность, освобождение, Тональность *A-dur*, темп — *Ziemlich langsam, mit inniger Empfindung* (довольно медленно, с глубоким чувством). Композитор неоднократно рекомендует делать замедления в концах фраз, что оттеняет психологический смысл поэтического текста (приложение, пример 56).

¹⁰³ Шуман Р. Мирты [Ноты] : вокальный цикл : соч. 25 : для голоса в сопровождении фортепиано / Р. Шуман ; стихи Р. Бёрнса, перевод С. Я. Маршака. № 24 : Жена верна мне одному («Никто») // Избранные песни и романсы : для голоса в сопровождении фортепиано. М., 1985. С. 82–84.

Высокохудожественную трактовку этой песни предложили И. Шрейтер и пианист Н. Шетлер. Вокалист (тенор) является обладателем гибкого проникновенного голоса, который пленяет слушателя с самых первых звуков. Проникновенная партия солиста, от начала до конца пребывающая в романтически мечтательной сфере *p — pp*, выражает искреннее и глубокое любовное чувство. В тембровом отношении голос И. Шрейтера как бы противопоставлен уравновешенным, «объективным» интонациям фортепиано: аккорды в исполнении Н. Шетлера многослойны, они напоминают то приближенное, то отдаленное звучание хора. Чрезвычайно выразительны в исполнении артистов паузы, которые пространственны по своему наполнению и позволяют слушателю насладиться затаенными отзвуками фраз, глубже проникнуть в смысл поэтического текста (приложение, пример 57). Заключительный отыгрыш Н. Шетлер играет абсолютно ровно, несколько отрешенно, после экспрессивного *ritard.* солиста (приложение, пример 58).

Подвижный, активный двадцать второй номер вновь возвращает слушателей из идеального мира мечты в область реальных человеческих переживаний и душевных состояний. Песня написана на текст одного из наиболее популярных стихотворений Р. Бёрнса «Никто. *Niemand*». Тональность сочинения — *F-dur*, характер движения — *Frisch* (свежо). Эта песня, также написанная на слова Бёрнса, является своеобразным откликом-ответом на четвертый номер цикла «Кто-то. *Jemand*». Но по сравнению с песней «Кто-то», которая звучала горячо, страстно, песня «Никто» звучит остро характерно — протестующее, с вызовом.

Интересно сопоставить оба сочинения: в первом случае в партии солиста преобладают лиричные нисходящие интонации, во втором — властные призывные восходящие. В партии фортепиано песни «Кто-то» имеют место нисходящие воздушные аккорды на *p*, в песне «Никто» — восходящие требовательные аккордовые последовательности на *f* при штрихе стаккато, который сохраняется на протяжении всего произведения.

Обращают на себя внимание также острые акценты и пунктирный ритм (приложение, пример 59).

Остро характерно и психологически точно исполняет песню «Никто» Д. Фишер-Дискау. Его филигранная работа с музыкально звучащим словом раскрылась здесь в полной мере. Каждый музыкальный момент певец переживал как реальность, как реально происходящее на глазах у аудитории событие. К тому же Д. Фишер-Дискау был подлинным философом музыки, и психологический подтекст, заложенный в противостояние двух шумановских песен «Кто-то» и «Никто» он осмысливает и раскрывает с позиции художника-мыслителя XX столетия.

Двадцать третий номер цикла «Мирты» — «На западе. *Im Westen*» на слова Бёрнса не столь популярен в вокальном репертуаре как предшествующие. Вместе с тем, эта песня весьма оригинальна и высокохудожественна. Песня написана в тональности *F-dur*, характер движения — *Einfach* (просто). Музыка звучит спокойно, размеренно, мелодическая линия несет в себе заряд энергии, динамика колеблется от *p* до *f*. Утвердительно, жизнеутверждающе звучат восходящие кварты в вокальной партии. Фортепианное сопровождение ассоциируется со звучанием мужского хора, с характерным для традиции немецкого застольного пения (*Liedertafel*) (приложение, пример 60).

Во второй части песни после *ritard.* и продолжительной ферматы жизнеутверждающий характер музыки усиливается: *lebhafter* (интенсивно), — указывает композитор. Энергичному звучанию способствуют также активные фигурации, *sf* и арпеджиатто в фортепианном сопровождении (приложение, пример 61). В целом, песня «На западе» по своему эмоциональному настрою, четкости ритма и характеру изложения приближается к гимну.

Следующая далее песня на текст Г. Гейне «Как ландыш, ты прекрасна *Du bist wie eine Blume*» столь же лаконична, как предшествующая, но по характеру являет ей яркий образный контраст. Двадцать четвертый номер —

это вдохновенное и трепетное любовное признание. Тональность песни — *As-dur*, темп — *Langsam*. Вокальная партия звучит гибко, мелодично, ритмически и интонационно изысканно. Партия фортепиано изложена в характерном романсовом ключе: воздушные репетиции аккордов мягко опираются на глубокую, проникновенную линию басового голоса (приложение, пример 62). В заключительной части номера вокальная и фортепианная партии сливаются в восторженном дуэте, который с большой силой и глубиной выражает единение чувств, помыслов и мечтаний влюбленных (приложение, пример 63).

Чрезвычайно впечатляет фортепианная постлюдия, которая по складу приближается к сольным шумановским пьесам (приложение, пример 64). Нельзя не вспомнить, что цикл «Мирты» явился свадебным подарком Кларе, что и выражают с особой силой его заключительные номера.

Естественно и выразительно продолжает любовную тему двадцать пятая, предпоследняя песня цикла на слова Рюккерта «Из восточных роз. *Aus den östlichen Rosen*)» рисует удивительную по своей одухотворенности картину природы. Тональность *Es-dur*, характер движения — *Ruhig, zart* (спокойно, нежно). Вокальная мелодическая линия прихотлива, извилиста, она выражает томительное ожидание. Звучание голоса колористически окрашивает и эмоционально уравнивает, умиротворяет несколько монотонный, полифонически изложенный аккомпанемент рояля, особенно выразительные подголоски-отклики (приложение, пример 65).

В интерпретации Д. Фишера-Дискау — И. Шрайера песня «Из восточных роз» звучит напряженно, моментами даже драматично. Повышенному эмоциональному тону звучания способствует выразительная акцентировка, острота ритмической подачи материала. И. Шрайер также играет весьма насыщенным звуком, активно поддерживая солиста и моментами вступая с ним в активный диалог.

Иное прочтение двадцать пятого номера предлагают В. Хольцмайер (партия фортепиано — И. Купер). Артисты преподносят материал в мягкой,

безмятежной манере. Вокальная партия звучит мягко, лирично, безмятежно, фортепианное сопровождение ласковое, бережное. Обе названные интерпретации как бы раскрывают музыку с различных психологических позиций, что является прекрасной иллюстрацией тех богатейших художественных возможностей, которые содержит шумановский текст.

Заключительный двадцать шестой номер цикла: «Напоследок. В мире муки. *Zum Schluß. Hier in diesen erdbeklomm'nen*» написан на слова Рюккерта. Песня эта — возвышенный, величественный гимн любви и сопряженным с нею любовным страданиям: «В мире муки сокровенной, где в сердцах тоскует кровь, сплел венок несовершенный я тебе, моя любовь».

Тональность песни *As-dur*, темп — *Adagio*. Следует подчеркнуть, что это одна из двух песен цикла, исполняемая в столь медленном движении (наряду с песней «Болит душа» № 15). Характер музыки вызывает ассоциации с хоровым пением, что можно считать прологом к свадебной церемонии. Номер предельно лаконичен, указания повторов отсутствуют. Вся песня от начала до конца выдержана на едином динамическом уровне — *p* (приложение, пример 66).

После двутактового *retard.* меняется характер штриха в фортепианной партии: на смену точкам под лигой приходит деташе, которое подчеркивает утвердительный торжественный и вместе с тем строгий характер музыки (приложение, пример 67). Венчает весь цикл примиряющее и затаенное четырехтактовое фортепианное заключение на *pp*, которое словно подводит итог всему пережитому (приложение, пример 68). Хочется отметить, что, исполняя заключительную песню цикла «Мирты», все исполнители в эмоциональном ее прочтении редкостно едины. «Напоследок. В мире муки» звучит не просто выразительно — благоговейно, словно приоткрывая перспективу будущего семейного счастья, к которому Роберт и Клара шли столь долгим и трудным путем.

Подводя итоги, подчеркнем, что Роберт Шуман явился смелым новатором в сфере создания камерно-вокальных циклов. Это нашло отражение в плане музыкального формообразования, гармонии, ритма, фактуры. Фортепиано у Р. Шумана становится равноправным, а нередко и ведущим участником ансамбля. В связи с этим требования, предъявляемые к исполнителю фортепианной партии, беспредельно возрастают. Такие циклы как «Любовь и жизнь женщины» и «Любовь поэта» написаны на разные романтические сюжеты.

В основе первого — глубокие психологические размышления о природе трансформации женской души в разные периоды жизни — от юных мечтаний через годы счастливой супружеской жизни — до вечной разлуки с любимым. «Цикл «Любовь поэта» посвящен извечной романтической теме страстной любви и измены.

Среди вокальных циклов композитора нельзя не назвать также «Круг песен» (девять номеров) на стихи Г. Гейне, посвященный романтической любовной тематике. Значительным этапом формирования вокального стиля композитора стало создание Двенадцати напевов на стихи Й. фон Эйхендорфа для голоса и фортепиано op. 39.

Цикл «Мирты», созданный в «Год песен» вобрал в себя многие шумановски открытия, которые впоследствии способствовали формированию зрелого композиторского стиля Р. Шумана. Проведенный анализ показал, что каждый из номеров цикла «Мирты» по-своему интересен и оригинален, и способен украсить как концертную программу вокалиста, так и педагогический репертуар. Необычное строение цикла, определяющееся наличием микроциклов, связанных друг с другом общим художественным содержанием, предлагает новые перспективы для интерпретации цикла вокалистами, в частности, исполнение отдельных микроциклов, наиболее близко связанных между собой интонационно и образно-художественным развитием, например, последовательно дуэтом мужчины и женщины. Такой

тип исполнения подчеркнет индивидуальную черту стиля вокальных циклов Шумана – театральность, с одной стороны. С другой, будет способствовать популяризации и росту интереса публики к циклу «Мирты».

ГЛАВА III. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ «АЛЬБОМА ПЕСЕН ДЛЯ ЮНОШЕСТВА» И ФОРТЕПИАННОГО СБОРНИКА «АЛЬБОМ ДЛЯ ЮНОШЕСТВА»

3.1. Художественное содержание фортепианного и вокального сборников¹⁰⁴

Роберт Шуман был не только гениальным композитором, но и великолепным психологом, глубоким знатоком детских и юношеских душ. Эта замечательная особенность нашла отражение в различных сферах шумановского творчества — вокальном, фортепианном, литературном. «Приверженность Шумана детской теме не случайна», — замечает М.В. Смирнова. — «Будучи младшим в семье, он с ранних лет покорял всех не только стремительно расцветающей талантливостью, но и особой чувствительностью. Композитор говорил, что в каждом ребенке таится чудесная глубина. Проникая в таинство детского ясновидения и глубоко ощущая власть сцеплений времен в человеческой жизни, он вообще не делал сущностного различия между музыкой для взрослых и детей. В глубине души Шуман и сам всегда оставался ребенком, который одновременно и младше, и старше всех»¹⁰⁵.

По убеждению одного из патриархов российского исполнительского музыкознания А.Д. Алексеева, «особая прелесть и новизна многих пьес Шумана в том, что он внес в них элемент детскости, очаровательной непосредственности и наивности сознания ребенка, а вместе с тем воплотил

¹⁰⁴ При подготовке раздела диссертации использован текст статьи: Лю Хуэй. «Альбом для юношества» Р. Шумана: опыт сравнительного анализа // Университетский научный журнал. (Филологические и исторические науки, археология искусствоведение). 2018. № 38. С. 160–165

¹⁰⁵ Смирнова М.В. Из золотого фонда педагогического репертуара. Р. Шуман «Альбом для юношества», «Детские сцены», П. Чайковский «Детский альбом», К. Дебюсси «Детский уголок», С. Прокофьев «Детская музыка»: Учебное пособие. СПб., 2013. С. 6–7.

и неутолимую жажду детей к познанию того громадного и великолепного мира жизни, в который они вступают»¹⁰⁶.

Удивительное, редкостное для композитора подобного ранга умение Р. Шумана общаться с подрастающим поколением нашло отражение в его «Жизненных правилах для музыкантов» — уникальном своде музыкально-педагогических наставлений, не имеющем аналогов во всей музыкально-педагогической литературе прошлого и современности. В своем стремлении настроить юного музыканта на творческий лад Р. Шуман всесторонне охватывает едва ли не все стороны процесса обучения музыке. Правила эти полны живыми примерами, убедительными ассоциациями и лишены назидательности. Благодаря доверительному тону высказываний, Р. Шуману удастся добиться доходчивости и найти взаимопонимание с молодым поколением.

В своем стремлении настроить юного музыканта на творческий лад Р. Шуман всесторонне охватывает едва ли не все стороны музыкально-исполнительского и педагогического процессов. Педагогические рекомендации композитора носят отнюдь не авторитарный, но творческий, диалогический характер. Они полны живыми примерами, убедительными ассоциациями и лишены назидательности. Благодаря доверительному тону высказываний Р. Шуману удастся добиться доходчивости изложения и найти взаимопонимание с молодым поколением.

Шумановские советы могут быть полезны для всех молодых музыкантов, в том числе и для тех, кто стремится овладеть основами вокального исполнительского искусства. К таковым относится, в частности, рекомендация по поводу воспитания у юного музыканта чувства ритма. Известно, что именно ритм труднее всего поддается формированию, так как он непосредственно связан с психологической природой личности.

¹⁰⁶ Алексеев А.Д. История фортепианного исполнительского искусства. Ч.2. М., 1988. С. 76.

Р. Шуман отмечал, что ощущение характера движения лежит в самой основе выразительного пения: «Тянуть и спешить — одинаково большие ошибки»¹⁰⁷, — подчеркивал он. Композитор справедливо полагал, что каждый музыкант, будь то вокалист или инструменталист, должен профессионально ориентироваться в различных областях своего искусства, в том числе в сфере теории, гармонии и др. «Не бойся слов: теория, генерал — бас, контрапункт и т. п.», — советует он, — «они встретят тебя приветливо, если ты поступишь так же»¹⁰⁸. Р. Шуман замечает, что изучение истории музыки непременно должно быть подкреплено живым слушанием сочинений великих мастеров.

Немало полезных советов дает композитор по поводу выбора репертуара для концертного исполнения. Сегодня, когда в связи с распространившейся в детском обучении конкурсомании, имеет место тяготение к выбору эстрадно эффектных пьес, нелишне вспомнить мудрые наставления Р. Шумана: «Всё модное становится со временем немодным», — предостерегает он, — «не думай, что старая музыка устарела. Подобно прекрасному правдивому слову, никогда не может устареть прекрасная правдивая музыка»¹⁰⁹.

Р. Шуман настоятельно напоминал вокалистам, которые, как известно, нередко обладают завышенным уровнем притязаний, что хороший вокальный голос — это дар свыше, которым следует делиться с другими, избегая соблазна самомнения и тщеславия. «Законы морали те же, что и законы искусства», — говорил он¹¹⁰.

Что касается инструменталистов, то им Р. Шуман рекомендует им как можно чаще слушать хороших певцов и певиц, у которых можно многому научиться. «Как можно раньше уясни себе объем человеческого голоса в его главных четырех видах; особенно прислушивайся к голосам в хоре; выясни,

¹⁰⁷ Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов // Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей. Том II- Б. М., 1979. С. 176.

¹⁰⁸ Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов. Указ изд. С. 176.

¹⁰⁹ Там же. С. 183.

¹¹⁰ Там же. С. 178.

в каких регистрах они обладают наибольшей силой, в каких им доступны выражения мягкости и нежности»¹¹¹.

Участие в хоре композитор полагал насущно необходимым для всех без исключения музыкантов. Он напоминал, что самое высокое в музыке находит свое выражение в хоре и оркестре: «Пой усердно в хоре, особенно средние голоса. Это разовьет в тебе музыкальность»¹¹². Нельзя не вспомнить, что аналогичных принципов придерживался и великий русский музыкант — пианист-виртуоз, композитор, просветитель, основатель старейшей российской консерватории Антон Рубинштейн.

Таким образом, по убеждению Р. Шумана, творческие установки для овладения музыкально-исполнительским искусством едины для всех артистов, независимо от избранной ими специализации. «Во все времена действует некий тайный союз родственных душ», — пишет он в краткой обобщающей статье «Новые пути». — «И вы, друг другу сопричастные, тесно сомкнете круг, чтобы ярче сияла правда искусства, всюду распространяющая радость и счастье»¹¹³.

«Альбом песен для юношества» Р. Шуман создает в 1849 году, уже будучи зрелым музыкантом, немало пережившим в жизни и творчестве. В этот судьбоносный период, предшествовавший созданию фундаментальный Третьей (1850) и Четвертой (1851) симфоний, Р. Шуман пишет большое количество вокальных и фортепианных произведений. В тот же 1849 год Шуман завершает также написание «Пестрых листков» и «Лесных сцен» (1849). Четырнадцать пьес, входящие в состав «Лесных сцен» во многом близки миниатюрам из «Альбома для юношества», продолжая и развивая затронутые в них сюжеты и зарисовки.

Среди созданных в этот период вокальных опусов выделяются Шесть романсов Вильфрида фон дер Нейна, ор. 89, Песни и романсы на стихи из

¹¹¹ Там же. С. 180.

¹¹² Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов. М., 1979. С. 179.

¹¹³ Шуман Р. Новые пути // Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей. Том II- Б. М., 1979. С. 184

«Вильгельма Мейстера» Гете, ор. 98 (1949 год), «Перчатка». Баллада Ф. Шиллера, для голоса с фортепиано (1950) и мн. др. Два года спустя в 1851 году он пишет «Семь песен с фортепиано. На память о поэтессе (Елизавете Кульман)» ор. 104. Даже столь краткое перечисление созданных сочинений свидетельствует о том, в сколь сложном процессе творческих поисков находился Р. Шуман в названный период.

Детская тема в этот период жизни оказалась особенно созвучна мироощущению композитора. Можно полагать, что обращение к теме юношества, всю жизнь волновавшей композитора, поддерживало Р. Шумана в плане психологическом и вызывало у него прилив творческих сил. Созданию цикла «Песен для юношества» непосредственно предшествовал выход в свет окончательного варианта «Альбома для юношества» (1848 год), что не является случайным совпадением.

Почти одновременный выход в свет обоих альбомов является в творчестве композиторов-романтиков фактом уникальным. Он свидетельствует о том, что одновременное приобщение детей и юношества к вокалу и к игре на фортепиано было одним из важных факторов музыкального воспитания эпохи. Вспомним, что Ант. Рубинштейн также полагал необходимым обучение студентов-пианистов вокалу, а также участие их в консерваторском хоре. Можно сожалеть, что в наши дни традиции эти во многом утрачены.

Сходство направленности шумановских вокального и фортепианного альбомов, обращенных к юношеству, невольно побуждает к сопоставлению обоих сочинений. «Наблюдать и сравнивать <...> — самое интересное и поучительное, что только может быть предпринято молодым художником», — полагал Р. Шуман¹¹⁴.

Вокальный сборник «Альбом песен для юношества» ор. 79 и фортепианный сборник «Альбом для юношества» имеют немало общих

¹¹⁴ Шуман Р. Бетховенские увертюры к «Леоноре» // Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей. Том II-Б. М., 1979. С.76.

черт. В первую очередь, следует сказать о радостной, нередко восторженной атмосфере музыки в целом, что не исключает, разумеется, многогранного и разностороннего освещения мира человеческих чувств. Подобно фортепианным пьесам из «Альбома для юношества» вокальные номера из «Альбома песен для юношества» ассоциируются с дневниковыми записями, с пестрыми листками бытия. «Меня интересует все, что происходит на белом свете...затем все это...ищет выражения в музыке», — признавался композитор¹¹⁵.

В труде Р. Шумана «Жизненные правила для музыкантов», обращенном к подрастающему поколению, можно найти целый ряд высказываний, которые свидетельствуют о том, насколько высоко ценил композитор искусство пения. Он считал пение определяющим и в области обучения музыкальному искусству, независимо от того, какую специализацию избирает ученик. Р. Шуман настоятельно советует всем инструменталистам постоянно учиться у певцов и певиц, хотя отмечает, что не следует во всем безоговорочно доверять им. Он рекомендует также пианистам по возможности как можно чаще аккомпанировать певцам.

По убеждению Р. Шумана, именно пение, независимо от наличия или отсутствия у ученика певческого голоса, более всего способствует развитию музыкального дарования: «Люби свой инструмент, но в своем тщеславии не считай его высшим и единственным. Помни, что существуют другие и столь же прекрасные. Помни и о существовании певцов; не забудь, что самое высокое в музыке находит свое выражение в хоре и оркестре»¹¹⁶.

Р. Шуман пишет также. «Необходимо, чтобы пьесой овладели не только пальцы, ты должен уметь также напевать ее про себя без инструмента. Обостряй свое воображение настолько, чтобы ты мог удержать в памяти не одну лишь мелодию, но и относящуюся к ней гармонию». «Старайся, даже если у тебя небольшой голос, петь с листа без помощи инструмента; тонкость

¹¹⁵ Шуман Р. Письма. М., 1982. Т.2. С. 383.

¹¹⁶ Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов. М., 1979. С. 178.

твоего слуха будет от этого все время возрастать. Если же у тебя хороший голос, не медли ни минуты и развивай его; рассматривая это как прекраснейший дар, которым тебя наделило небо». «Пой усердно в хоре, особенно средние голоса. Это разовьет в тебе музыкальность». «Никогда не упускай случая посетить хорошую оперу». «Прислушайся внимательно ко всем народным песням; это целая сокровищница прекрасных мелодий, они откроют тебе глаза на характер различных жанров»¹¹⁷.

Приведенная выше подборка шумановских наставлений молодым музыкантам показывает, насколько многогранно воспринимал и ценил он пение как основу познания искусства. Не случайно в фортепианном сборнике «Альбом для юношества» доминирующее место занимают песни и песенки в самых различных видах и формах воплощения. Об этом свидетельствуют сами названия пьес: «Мелодия». «Напевная песня», «Сицилийская песня», «Охотничья песенка», «Весенняя песнь», «Песенка косарей», «Сельская песня», «Хороводная песня», «Песенка жнецов», «Военная песня», «Песня итальянских моряков», «Скандинавская песня», «Новогодняя песня». «Патриотическая песня», «Пастушеская песнь» и др. В «Альбоме для юношества» и других шумановских сочинениях разносторонне отражена также национальная немецкая традиция хорового пения в стиле *liedertafel* (застольное пение).

Многие шумановские инструментальные пьесы воспринимаются как своеобразные «песни без слов», продолжающие и оригинально развивающие мендельсоновскую традицию. «Романтическая эстетика недооценивала вокальную музыку», — замечает Д.В. Житомирский, — «однако песня и песенность, переведенные в инструментальный план, в полной мере принимались ею. Отсюда возникновение нового, порожденного временем жанра “песни без слов”. Этот жанр открывал широкий простор для мелодического творчества в разнообразных стилистических направлениях —

¹¹⁷ Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов. Указ. изд. С. 180.

от широкой лирической кантилены до тонко детализированной “говорящей мелодики”, по духу своему тесно связанной со словом»¹¹⁸.

Шуман, равно как Ф. Мендельсон-Бартольди и многие другие, куда менее известные авторы, создавал свои чудесные песни в эпоху, за которой утвердилось именование «бидермайер». Термин первоначально относился к живописи. Г.Ю. Демченко пишет: «В качестве наиболее существенных отмечаются обычно следующие черты: характер несколько сентиментальной созерцательности, идеализация патриархального уклада, интерес к бытовой среде, нередко мягкий, сочувственный юмор, а из формальных признаков — небольшой формат картины, тщательное письмо, любовь к деталям, преимущественное обращение к жанровой сценке, портрету, пейзажу»¹¹⁹.

Эстетика эта ассоциируется с возвышенным отношением к понятию Дома, к семейным взаимосвязям между разными поколениями. Во главу угла ставятся моральные устои и, в первую очередь, всесторонняя забота о детях, которые воспитываются в атмосфере уюта, покоя, умиротворенности, совместных спокойных беседах о литературе, поэзии, искусстве, жизни, в любви к тишине, взаимопониманию, пребыванию на природе и пр. Всемерно поощряется собственное творчество в различных сферах. В литературе распространяется такой жанр как нравоучительный роман, в сфере живописи расцветает натюрморт, портрет. В музыке эпохи бидермайера преобладало тяготение к камерности, интимности, нередко сентиментально окрашенной, что было связано, в первую очередь, с опозитизацией быта.

Домашний быт эпохи бидермайера, независимо от уровня финансового достатка семьи, включал в себя музицирование как неотъемлемый компонент образа жизни. Постоянное звучание музыки в доме, живописные миниатюры, красивая посуда, любовно украшенные интерьеры украшали жизнь детей

¹¹⁸ Житомирский Д.В. Роберт Шуман: очерк жизни и творчества. М., 2000. С. 223.

¹¹⁹ Демченко, Г. Ю. «Песни без слов» как музыкальный эквивалент бидермайера // Культура и искусство Германии: Сборник статей по материалам Восьмой международной научной Интернет-конференции. Тамбов, 2016. С.54.

и взрослых, их взаимное общение. Впервые в повседневный обиход входят такие понятия как интерьер детской комнаты, детская одежда, посуда, детская библиотека.

Это можно наглядно проследить на живописи и графике тех времен — на многочисленных художественных изображениях родители и дети музицируют вместе на фоне украшенного картинками и безделушками интерьера, испытывая при этом подлинную радость. Главное для музицирующих не профессионализм, а само наличие музыки в доме, пусть элементарной и безыскусной, но любимой и необходимой.

Вместе с тем, как отмечает С.В. Грохотов, «бидермайер — это не только мебель и картины, это целая культурная эпоха со своей спецификой, наложившая отпечаток едва ли не на всех художников, музыкантов, писателей, работавших в те времена... Само собой, бидермайеровская идиллия не исчерпывает собой все богатство жизни 20-40-х годов XIX века, в которой были и драмы, и конфликты, и страдания»¹²⁰. Все это нашло яркое отражение в творчестве Р. Шумана.

Именно в период бидермайера пение в сопровождении фортепиано занимает все большее место в жизни дома, вследствие чего немецкое вокальное искусство переживает подлинный расцвет. На смену предшественнику фортепиано элементарному «*Tafelklavier*»'у — примитивному домашнему инструменту, обладавшему очень тихим звуком и весьма ограниченными возможностями, приходит более совершенный по конструкции и звучанию рояль, что, безусловно, повлияло и на развитие песенного искусства.

Равно как и пьесы фортепианного сборника песни шумановского песенного альбома во многом вдохновлены бытом, но бытом возвышенным, опозитизированным. Именно это диктовала замечательная эпоха, именовавшаяся бидермайером и утвердившая в Германии культ домашнего

¹²⁰ Грохотов С.В. Шуман и его окрестности. Романтические прогулки по «Альбому для юношества». М., 2006. С.20.

музицирования. В этот удивительный период внимание к детскому миру обретает особое звучание – меняется интерьер детских комнат, модели детской одежды, начинают печататься детские иллюстрированные журналы. Активно развивается детская литература, как художественная, так и «назидательного» толка. В этот процесс включаются не только второстепенные, но и выдающиеся мастера.

Именно в эпоху бидермайера выходят в свет великолепные увлекательные сказки братьев Гримм, сохранившие свое значение и поныне. Огромной популярностью пользуется роман В. Гёте «Молодые годы Вильгельма Мейстера». Этим сочинением нравоучительного толка зачитывается не одно поколение молодых людей. Р. Шуман также был вдохновлен гетевскими идеями касательно воспитания юношества, что нашло отражение в его творчестве. В каждом доме появляются музыкальные инструменты, звучание которых украшает скромный непритязательный, а порой и не слишком обеспеченный быт. К этому семейному укладу и обращена музыка обоих шумановских опусов. Потому не случайно, что изначально миниатюры эти были живо, с интересом восприняты и обрели широкое распространение.

Нельзя не отметить еще одну черту, роднящую оба анализируемых сборника — тяготение к песенному началу в фортепианной музыке, взаимосвязь вокального и инструментального компонентов. Достаточно сказать, что в «Альбоме для юношества» не только ярко проявлена песенно-мелодическая основа, но сами фортепианные номера зачастую именуются песнями и песенками, что говорит само за себя. Достаточно назвать такие фортепианные пьесы как «Напевная песня», «Хороводная песня», «Сицилийская песенка», «Новогодняя песня», «Северная песня», «Военная песня», «Круговой напев». «Песня матросов», «Песня итальянских моряков», «Песенка в форме канона» и многие другие.

3.2. Образная и жанровая сфера вокального и фортепианного сборников

В обоих анализируемых шумановских сборниках — как вокальном, так и фортепианном — композитор представляет широкий спектр песенных элементов «от широкой лирической кантилены до тонко детализированной “говорящей” мелодики, по духу своему тесно связанной со словом»¹²¹. В вокальных сочинениях, обращенных к юношеству, учитывая их воспитательную и просветительскую направленность, вербальный аспект особенно важен, что дает о себе знать, как и в специфическом отборе композитором поэтических текстов, так и в предельно тщательной работе со словом. В сопоставляемых сборниках нет прямых совпадений названий отдельных номеров (за исключением «Рождественской песни», а также песни «Сирота» и фортепианной миниатюры «Бедный сиротка»), однако в плане тематики и охвата мира чувств можно провести немало интересных параллелей.

Миниатюры из «Альбома для юношества» не предполагают владение пианистом блистательной виртуозностью. Это же относится и к номерам из «Песен для юношества», которые в большинстве своем не предполагают наличия у певца мощного вокального голоса широкого диапазона. Они также преимущественно соответствуют принципам исполнения в семейных условиях. Обращает на себя внимание камерность, предельный лаконизм вокальных партий ряда песен сборника, а также простота и ясность их фортепианного сопровождения.

Акомпаниатором подобных сочинений может выступить даже любитель музыки со скромными пианистическими способностями. Разумеется, это не распространяется на все номера «Песен для

¹²¹ Житомирский Д.В. Роберт Шуман: очерк жизни и творчества. Новое переработанное изд. М., 2000. С. 223.

юношества»¹²². однако изначально установка композитора была ориентирована именно на любительское, семейное музицирование, о чем не следует забывать. Но в то же время при внешней несложности фактурного изложения фортепианная партия в музыкальном, ансамблевом отношении предъявляет к концертмейстеру немалые требования. «В связи с дальнейшим прогрессом в области поэзии вслед за шубертовской эпохой наступила уже другая, когда, в частности, используются и новейшие успехи сопровождающего инструмента — фортепиано», — пишет он, — «ведь голос один не в состоянии все сделать, все передать; наряду с выражением целого должны вырисовываться и более тонкие черты стихотворения, и это вполне правомерно, если только не идет в ущерб пению»¹²³.

Фортепианный «Альбом для юношества» в прижизненном издании содержал 43 номера, вокальный сборник «Альбом песен для юношества» — 28. Следует оговорить, что пять номеров Альбома, представляющие собой дуэты и трио, публикуются, как правило, в разделах, относящихся к музыкальным ансамблям, что представляется вполне правомерным. Каждый номер имеет свою индивидуальную окраску, свой особый колорит, который выигрывает с учетом исполнения их в определенной последовательности. Как свидетельствует С.В. Грохотов, автор увлекательной книги об «Альбоме для юношества», количество пьес, их последовательность и расположение — вопросы, которые активно занимали композитора¹²⁴. Изучение эскизов показывает, что Р. Шуман активно экспериментировал в данном направлении прежде, чем представить окончательный материал для публикации. В связи с этим нам представляется целесообразным сопоставить «Альбом песен для юношества» в названном аспекте.

Следует отметить, что фортепианный альбом в сюжетно-тематическом плане более развернут и разнообразен, нежели вокальный. Это объясняется

¹²² В отличие от фортепианного, вокальный сборник не разделен композитором на две части — для младшего возраста и для старшего возраста.

¹²³ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей Т. II-Б. М., 1979. С. 131.

¹²⁴ Грохотов С.В. Шуман и окрестности. Романтические прогулки по «Альбому для юношества». М., 2006. С.59.

тем, что в нем широко представлена детская тематика. Немало пьес обращено к начинающим пианистам.

Показательно, что «Альбом песен для юношества» открывается светлой песней хорального склада «Вечерняя звезда», слова которой воспринимаются подобно доброму сердечному приветствию: «Далекий мой друг, твой радостный свет мне с неба приносит вечерний привет» (текст Г. Фаллерслебена). Молодость, смелость и силу воспекает «Песня юного стрелка», которая ассоциируется по настрою с «Маленьким путником» из «Альбома для юношества».

Красоту родной природы возвеличивают многие номера как фортепианного, так и вокального сборников. Пробуждение природы ассоциировалось у композитора с молодостью, влюбленностью, надеждами и мечтами. Для него самого эта пронизанная предчувствием счастья светлая весенняя тема при подходе к сорокалетнему рубежу обретает ностальгическую окраску. Весенней тематике посвящен целый ряд номеров «Альбома песен для юношества»: «Весенняя весть», «Весенний привет», «На простор», «Приход весны», «В легкой дымке», «Подснежник» и др. Эти номера можно сопоставить с такими пьесами из фортепианного альбома как «Милый май, скоро ты снова придешь», «Весенний напев», «Северная песня».

Летняя и осенняя пора значительно шире воспета в альбоме фортепианном: «Деревенская песня», «Песенка жнецов», «Урожайная песенка», «Сбор винограда — радостное время». Что касается зимней природы, то она в вокальном сборнике практически не представлена, что отличает вокальный сборник от фортепианного: «Зимняя пора I, II», «Новогодняя песня». Порой тема природы предстает в шутовском сказочном обличье. Так, например в песне «Небывалая страна (текст А.Г. Фаллерслебена) «текут из моря реки по кисельным берегам». По характеру этот номер можно сопоставить с «Веселым крестьянином, возвращающимся с работы».

К образным характерным зарисовкам относятся такие вокальные номера, как «К мотыльку», «Пёстрый мотылек», «Песня горного пастушка», «Совёнок», «Песочный человечек», «Песня Линцея, башенного сторожа». Они сопоставимы по тематике с такими фортепианными миниатюрами как «Ловишки», «Медвежий танец», «Кукушка-невидимка», «Отзвуки театра» и др. Практически не представлена в «Альбоме песен для юношества» тема, которую Грохотов обозначил «Кое-что о верховой езде и охоте» и которая восходит к передаче эмоций «диких, свободных, бурных, необузданных, яростных, неистовых», восходящих к понятию «Дикая охота». К таковым относятся фортепианные миниатюры «Неистовый всадник». «Слуга Рупхерт», «Всадник», «Незнакомец». Песня «Кто хранит покой детей» может быть, на наш взгляд, сопоставлена с миниатюрами «Альбома для юношества» (или фортепианного цикла «Детские сцены»). Откровенно назидательный характер носит лишь упоминавшаяся выше песня «Странствующий колокол» (на слова И. Гёте) и др.

3.3. Исполнительский и методический анализ «Альбома песен для юношества»

Обратимся к анализу номеров из «Альбома песен для юношества». Отметим, что, в отличие от фортепианного альбома, вокальный сборник очень мало освещен в музыковедческой литературе.

Прежде всего, необходимо отметить, как привлекательны и многообразны в программном плане названия песен сборника, как богата сфера тональностей и используемые композитором ритмические приемы, а также характер фактуры. Обратим внимание на умеренность динамики, что связано с обращенностью музыкального материала к еще не окрепшему юношескому голосу, а также на умеренность рекомендуемых Р. Шуманом темпов. Одним из излюбленных обозначений является *Nicht schnell*, что закономерно. Именно в умеренном движении молодой певец имеет

возможность отчетливо произнести, чтобы предельно доходчиво донести до слушателя каждый поворот поэтического текста и выразительно последовать за всеми изгибами мелодической линии.

Как отмечалось выше, открывающая сборник песня «Вечерняя звезда» предельно лаконична и написана в хоровом складе. Песня подобна торжественному просветленному гимну (тональность *A-dur*). Темп этой песни весьма медленный (*Langsam*), на протяжении всей песни господствует динамика *piano*. Как солисту, так и аккомпаниатору необходимо пристально вслушиваться в каждое созвучие (особенно на протяженных длительностях), мысленно представляя себе многоголосное звучание столь любимого композитором хора (приложение, пример 69).

Исполнителю фортепианной партии важно обратить внимание на то, что аккорды здесь залигованы, что предполагает плавную манеру звуковедения, которая должна являться опорой для вокалиста.

«Вечерняя звезда» написана в традициях немецкого пения *Liedertafel* (застольные хоровые песни, вокальное любительское музицирование: от нем. *Lied* — песня и *Tafel* — стол). Нелишне вспомнить, что в Германии середины XIX века широко распространено было хоровое искусство, в том числе любительское. В традициях лидертафель — мужских любительских хоровых обществ-братств, было приобщение к хоровому пению молодежи. Стихийно возникающие хоровые коллективы, широко распространенные в немецком быту, при своем развитии послужили основой певческих союзов. Эта песня может быть сопоставлена по стилю, фактуре и эмоциональному настрою с «Хоралом» из фортепианного «Альбома для юношества».

Вторая пьеса сборника «К мотыльку» являет собой контраст предшествующей. Слушая это сочинение, мы переносимся в чудесный мир природных явлений. Песня к мотыльку изящная и игривая, тональность *D-dur*, темп *Scnell*. Звучание голоса и фортепиано в их единстве отличаются легкостью, полетностью, ярко выраженное пленительное и не лишённое капризности игровое начало.

По своему вокальному диапазону песня эта вполне доступна ребенку или вокалисту-любителю. Партия голоса нежная и пластичная. Партия фортепиано исполняется штрихом стаккато, которое не должно быть слишком острым и резким, а скорее воздушным и мягким. Это относится и к исполнению акцентированных долей. Следует помнить, что динамика на протяжении всего номера не выходит за пределы динамического уровня *piano* (приложение, пример 70).

Вокалисту следует обратить особое внимание на выразительное, пластичное исполнение широких интервальных ходов, что не так просто в быстром темпе. Пианист, в свою очередь должен стремиться к полной согласованности звучания рояля и солиста в эти моменты (приложение, пример 71).

Песня «К мотыльку» написана в стиле жанровой сценки, широко распространенной в романтической вокальной и фортепианной литературе. Из шумановского фортепианного «Альбома для юношества» назовем сходные по эмоциональному настрою пьесы «Ловишки» и «Песенку без слов». Нельзя не вспомнить в связи с данной миниатюрой также аналогичные произведения других композиторов романтического направления — «Мотылек» С. Майкапара, «Бабочку» Э. Грига, а также песни Грига, воспевающие сдержанную и одновременно богатую движением и многоцветными красками красоту северной природы.

Третий номер «Весенняя весть» можно воспринимать как продолжение и преобразование номера предшествующего. При более сдержанном темпе (*Munter*) по характеру эта песня более яркая, контрастная, активная и смелая по сравнению с песней «К мотыльку». Этому способствует активность триольных последовательностей, наличие указаний *sf* и *fp*. Характер музыки радостный, веселый, раскрепощенный. Эту бьющую через край радость, восторг перед природным пробуждением, любование им прекрасно умел выразить Р. Шуман: «Будем кружиться, будем смеяться, будем и петь, и смеяться!» (приложение, пример 72).

Пианисту следует обратить особое внимание на выразительную роль воздушных пауз, дающих вокалисту возможность в полной мере продемонстрировать красоту звучания своего голоса (особенно на верхних звонких нотах) характер штриха стаккато — он не должен быть резким, а нежным, воздушным. Не следует слишком поспешно срывать пальцы с клавиш, что не позволит бережно прослушать звуковые просветы между аккордами. Главная цель пианиста — достичь гармоничного единства с солистом. Необходимо внимательно прислушаться к произнесению слов вокалистом и добиться того, чтобы фортепианные аккорды сливались с голосом, а не контрастировали ему (приложение, пример 73).

Песня «Весенний привет» по лирическому, камерному настрою и характеру изложения ассоциируется с бытовым романсом. В шумановскую эпоху романс был в Германии одним из господствующих вокальных романтических жанров. Непосредственно связанный с новой поэтической лирикой и имеющий своим истоком народную песню, романс быстро обрел немалую популярность. Шуман как автор вокальной музыки внес большой вклад в развитие названного жанра.

Тональность «Весеннего привет» светлая, жизнеутверждающая – *G-dur*. Характер движения весьма умеренный (*Sehr mäßig*). В вокальной партии обращают на себя внимание выразительные широкие ходы на сексту и октаву (приложение, пример 74).

Появление восходящих триолей, начиная с 9-го такта, а также пунктирного ритма (четверти с точкой на высоких нотах) дают солисту возможность свободно и непринужденно распеть мелодическую линию в соответствии с поэтическим текстом. Музыка имеет пантеистический настрой, она воспеваает красоты весенней природы — говор ручья, шум листвы, пенье птиц.

Что касается фортепианного сопровождения, то оно носит хоральный характер. В целом рояль звучит в умеренной динамике, как бы издалека. Обращают на себя внимание указания *fp*, то не следует забывать, что они

носят агогический характер и дают певцу возможность показать красоту своего голоса на высоких звуках. По тесситуре номер «Весенний привет» вполне может украсить репертуар в сфере домашнего музицирования, а также в учебном процессе. Он не предполагает наличия у солиста голоса широкого диапазона.

Яркостью и живостью отличается следующий номер сборника «Небывалая страна». Поэтической основой этой песни стали обращенные к детям стихи А.Г. Фаллерслебена, которые пользовались в Германии шумановской поры большой популярностью благодаря образности языка, остроумию и занимательности. Тональность песни *C-dur*, обозначение характера — *Lustig vorzutragen*, то есть весело, радостно, энергично. Восходящие полетные фразы песни сопровождаются яркими вспышками *sfp*, которые распространяются как на вокальную, так и на фортепианную партии и предполагают большую ансамблевую согласованность. Экспрессивные агогические акценты, столь любимые композитором, подчеркивают наиболее значимые в смысловом отношении моменты поэтического текста (приложение, пример 75).

Форшлагги в партии фортепиано придают характеру игривость. Музыку отличает безостановочная тяга к движению, которое становится по мере развития все более захватывающим, азартным. К концу песни динамика нарастает до *ff*, в вокальной партии кульминационной становится веселая шутливая фраза: «Там в садах растут конфеты, а на клумбах пирожки», каждое слово которой скандируется. Комическое начало было чрезвычайно близко Шуману, который, как известно, охотно принимал непосредственное участие в детских забавах и играх. Особенность эта нашла отражение в шумановской музыке, вспомним, «Горелки». «Пуганье». «Абсолютное счастье» и другие номера из захватывающего фортепианного цикла «Детские сцены». Песня «Небывалая страна» примыкает именно к данному кругу шумановской образности.

Песня «Воскресенье» (тональность *F-dur*, темп — *Nicht schnell*) раскрывает другую грань эмоционального состояния. Музыка здесь просветленная, благодатная, умиротворенная, направлена на раскрепощение души: «Приветлив день воскресный и ясен взор», гласит текст стихотворения А.Г. Фаллерслебена. Не случайно выбирает композитор хоровой склад для фортепианного сопровождения. Песня открывается кратким хоральным вступлением рояля. Здесь очень важно найти убедительную меру движения и точно определить характер ритмической пульсации. На наш взгляд, пульсация здесь потактовая, о чем убедительно свидетельствует авторская лигатура (приложение, пример 76).

Если предпочесть пульсацию по четвертям, музыка будет звучать несколько заторможенно и статично. Важно добиться полнейшего единства дыхания солиста и пианиста. Рекомендуем также обратить внимание на динамический уровень — на протяжении всего произведения он практически не выходит за пределы *p — mf*. Нам представляется, что песня «Воскресение» подводит определенный итог первой части сборника.

Две «Цыганские песенки» (из испанских стихотворений Е. Гейбеля) — открывают вторую часть сборника, где господствует совершенно иная грань эмоционального мироощущения. Тональность первой песенки *C-dur*. Любопытно отметить, что темповой характеристики композитор в данном случае не приводит. Характер движения диктует сама музыка — «Цыганская песенка» — это изысканная, игривая не лишенная каприза и особого пленительного шарма песня. В известном смысле ее можно сопоставить с «Сицилийской песенкой» из «Альбома для юношества».

Исполнять «Цыганскую песенку» следует также в манере свободной, раскованной, импровизационной, что требует взаимопонимания и большой ансамблевой согласованности между вокалистом и концертмейстером. В этом плане немаловажен жест концертмейстера. Как отметил Н.А. Малько, возможности исполнительского жеста неисчерпаемы. «Можно сказать, что его роль еще недостаточно изучена и возможности не вполне

реализованы»¹²⁵. Слова эти в полной мере могут быть отнесены и к пианисту, который стремится помочь вокалисту найти убедительную меру движения и добиться выразительного произнесения текста.

Легчайшие аккорды рояля разделены воздушными паузами. Несмотря на акценты исполнять их следует мягко и упруго. Что касается фортепианных отыгрышей, то они должны звучать звонко, задорно, с вызовом. Рекомендуем обратить внимание на акценты и *sf*, придающие звучанию особую упругость и пикантность (приложение, пример 77).

Вторая «Цыганская песенка» по эмоциональному настрою контрастна предшествующей. Тональность *a-moll* темп – *Langsam*. Это мольба, жалоба, причитание. В вокальной партии особенно выразительно звучит опевание нисходящих секундовых последовательностей, и также нисходящие ходы на широкие интервалы. Песня эта предельно лаконична и не имеет ярко выраженной кульминации. В фортепианной партии арпеджированные аккорды имитируют переборы гитарных струн — они должны звучать ровно, затаенно (приложение, пример 78).

Пианисту следует также добиваться распевного, наполненного чувством исполнения терцовых последовательностей триолями. Ускорять их нежелательно, особенно на словах «Тихий сад и луг зеленый каждой ночью снятся мне» — это может придать музыке несвойственную ей нервозность (приложение, пример 79).

В целом, обе «Цыганские песенки» исполняются как целостный единый микроцикл. Эмоциональная выразительность мелодии и гармонии, удобная вокальная тесситура и лаконичность делает их доступными для домашнего, любительского музицирования.

«Песня горного пастушка» по складу бодрая, призывная, энергичная. Тональность песни *C-dur*, темп — *Sehr markiert*. Сам характер штриха подсказывает исполнителям характер движения. При трехдольном ритме в музыке дает о себе знать маршеобразный настрой. Тон задает вступление

¹²⁵ Малько Н.А. Основы техники дирижирования. М., 1965. С.99.

фортепиано — оно звучит ярко, на *f*. Здесь уместны ассоциации со звучанием медных духовых инструментов, в частности, трубы. Следует подчеркнуть, что подражание звучанию оркестровых тембров весьма характерно для шумановского волеизъявления.

Музыка рисует картину гор, по которым бродит мальчик-пастух, становясь свидетелем различных природных явлений. Важно обратить внимание на слова песни, в них отражен светлый, жизнеутверждающий эмоциональный характер музыки: «Мне солнце первый шлет привет, его я вижу дольше всех». Здесь следует стремиться к светлому, яркому звуку. Немаловажную роль играет партия фортепиано, поддерживающая дробными отчетливыми стаккатными последовательностями высокие долгие ноты вокалиста. Пианисту следует избегать перегрузки звучания, сохраняя при этом большую его отчетливость (приложение, пример 80).

Во второй части песни характер музыки несколько меняется — он приобретает более активный, даже героический оттенок, что находит отражение как в звучании голоса солиста, так и в аккордовой фактуре фортепианного сопровождения: «И молний блеск, и шум грозы все подо мной внизу вдали». Вместе с тем, перегрузка, форсирование здесь недопустимы, ибо доминирует светлое, оптимистичное жизнеощущение: «Здесь неба свод спокоен, чист, гроза не тронет домик наш...». На протяжении всей песни сохраняется динамика *f*, а также предельная ритмическая устойчивость. В сопоставлении с фортепианным сборником «Песня горного пастушка» вызывает параллели с радостной, активной пьесой «Маленький путник» из первой части «Альбома для юношества».

«Совенок» из сборника песен и баллад «Чудесный рог мальчика» — сочинение совершенно иного эмоционального плана. На этом сборнике, вписавшем яркую страницу в историю немецкого романтизма, следует остановиться особо. В фольклорном сборнике «Чудесный рог мальчика»

собраны старинные немецкие песни различных жанров¹²⁶. Среди них песни бытовые, солдатские, любовные, монашеские и пр. Анализируемую нами песню Шумана «Совенок» можно отнести, на наш взгляд, к жанру бытовой лирики, которая на свой лад идеализировала традиционный уклад немецкой старинной жизни, ее простосердечность, наивность, близость к природе.

Как подчеркивает В.А. Гаврилин, народное песенное искусство дает высокие образцы слияния слова и музыки, ибо текст и мелодия здесь нередко слагаются одновременно. «Слово и звук в музыке должны быть связаны очень тесно, связаны так, чтобы никакого другого слова или звука, кроме вот этого, единственного, нельзя было подставить», — отмечает композитор¹²⁷. Именно на это соответствие музыки и стиха должно быть направлено внимание вокалиста, исполняющего песню, имеющую в своей основе фольклорное начало, каковой и является «Совенок».

Тональность песни *a-moll*, темп *Nicht schnell*. Эта шумановская песня вполне может быть исполнена ребенком, об этом свидетельствует как мелодический диапазон, так и содержание текста. Слова здесь трогательно просты и буквально скандируются по слогам: «Я маленький совёнок, куда я полечу, мне грустно темной ночью, я в дом родной хочу». Характер мелодики поначалу поступенный, особую выразительность интонации придают хроматизмы, которые певец должен опевать особенно выразительно и бережно. В вокальной и фортепианной партиях имеет место штрих стаккато, который не должно быть слишком острым, но непременно четким, упругим. Согласование этого штриха между солистом и аккомпаниатором представляет определенную трудность (приложение, пример 81).

¹²⁶ Сборник пробудил интерес к национальному фольклору в целом и к «крестьянским песням» в частности. Работа по популяризации народного литературного творчества была продолжена изданием народных сказок в обработке братьев Гримм. «Волшебный рог мальчика» был одной из настольных книг Густава Малера. Музыкальной обработкой песен занимались также К. М. Вебер, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, И. Брамс, А. Веберн, А. Цемлинский. См. об этом: Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М., 1975. С. 26. Цит. по: Корыхалова Н. В общении с музыкой. СПб., 2011. С. 156.

Акцентируемые аккорды рояля *fp* приносят оттенок настороженности, но отнюдь не угрожающий. Характер мелодики, а, соответственно и характер звучания голоса меняется на словах: «У сов сердитый страшный вид, кто встретит — прочь от них спешит». Здесь также нежелательно форсирование звука певцом. Не следует забывать, что мы имеем дело с народной песней, где ярко выражено как игровое, так и юмористическое начало. Кульминация песни приходится на заключительный раздел, где имеют место выдержанные звуки на высоких нотах, сопровождаемые яркими всплесками выдержанных фортепианных аккордов (приложение, пример 82).

Песня «На простор» (тональность *F-dur*) продолжает эмоциональную линию, заложенную в «Песне горного пастушка». По мнению С.В. Грохотова, музыка подобной направленности восходит у Шумана к теме странствий, чрезвычайно значимой в немецкой культуре: «Странствия, скитания героя — одна из важнейших, своего рода “сквозных” тем немецкого романтизма, пришедшая из фольклора», — замечает Грохотов, — «<...> песни и стихи чаще всего показывают юного путника весной или летом. Его душу переполняет радость — он молод, он вырвался на свободу из-под опеки родных и своего мастера, его ждут новые места, приключения, любовь; мир открывается ему с самой солнечной стороны»¹²⁸. Именно об этом раскрепощенном состоянии счастливой юношеской души стремится поведать нам Шуман в песне «На простор».

Певец с большим энтузиазмом, даже с восторгом произносит слова: «Как зелены стали луга и леса, и как вольного простора чудесна краса». Советуем обратить внимание на слово «вольно», которое диктует свободную, раскованную манеру произнесения восходящих мелодических попевок. В характере музыки есть известная танцевальность, тяга к столь характерному для молодости радостному, раскрепощенному и неустанному движению (приложение, пример 83).

¹²⁸ Грохотов С.В. Шуман и окрестности. Романтические прогулки по «Альбому для юношества». М., 2006. С. 82–83.

Нам представляется закономерным, что композитор не дает в данном номере конкретного темпового обозначения, предоставляя исполнителю в этом плане большую свободу. Музыка, исполняемая на пленэре ничем не ограничена, она раскована и полнозвучна. Аккомпаниатору при динамике *f* рекомендуем все же учитывать прозрачность фактурного изложения и его распевность, кантиленность (находящую отражение в лигах) соблюдать меру: не форсировать звучание и не заглушать излишними усилиями голос солиста.

В песне «Песочный человечек» представлен сказочный загадочный герой. Сама музыка не лишена загадочности, таинственности, вопроса. Шуману очень близка подобная причудливая, обладающая мистическим ореолом, образная сфера. Она волнует детское воображение и способствует пробуждению и развитию фантазии у юного музыканта.

Тональность песни *a-moll*, темп – *Nicht zu schneller* то есть не слишком быстро. Начинается сочинение с короткого, но весьма характерного фортепианного вступления, здесь имеет место затаенное движение шестнадцатых на уровне динамики *pp*. Пианисту следует обратить внимание на ровный, завораживающий характер произнесения шестнадцатых, не превращать их в блестящие виртуозные пассажи. Динамические вилочки в авторском тексте отсутствуют. Пассажи эти следуют за каждой краткой фразой, произнесенной солистом, причем звучат они при каждом проведении по-новому, восполняя произведенное певцом впечатление и подчеркивая призрачность, изменчивость, ирреальность происходящего (приложение, пример 84).

Нельзя не вспомнить, в связи с этим влияние, оказанное на Р. Шумана творчеством Жана-Поля, Э.Т.А. Гофмана и др. Реальность и вымышленный мир сосуществуют в их романтических творениях, о чем немало сказано в музыковедческой шуманиане. Вспомним, к примеру, замечательную пьесу «Ночью» из «Фантастических пьес», непревзойденным интерпретатором которой явился С.Т. Рихтер.

Сам композитор любил всякого рода розыгрыши и нередко рассказывал собственным детям волшебные таинственные истории. Так, в одном из писем юной Кларе он рассказывает, что прочел шесть историй о двойниках, разбойниках и таинственных духах¹²⁹. Вместе с тем, нельзя не согласиться с С.В. Грохотовым, который пишет, что, когда речь идет о музыке, обращенной к детям, «для самого Шумана подобные романтические “ужасы” — лишь романтическая игра <...> в неожиданном смешении самой серьезной, возвышенной поэзии и юмористически-трогательной житейской прозы заключено таинственное обаяние музыки Шумана. Нельзя не поддаться ему»¹³⁰.

Такова и примыкающая к данной образной сфере песня «Песочный человечек». Текст ее изначально таит в себе пугающую, настораживающую загадку — добрую, забавную и успокаивающую разгадку которой находим в заключительных словах сказочного героя: «Я высыпаю из мешка крупинки мелкие песка, кладу я в каждый глаз одну. И сразу клонит вас ко сну».

Песня «Пестрый мотылек» из сборника «Чудесный рог мальчика» продолжает серию пленительных природных зарисовок композитора. Здесь при тональности *F-dur* также имеет место одно из излюбленных темповых обозначений Шумана *Nicht schnell*. Песня в ритмическом и интонационном плане весьма изысканна и прихотлива. По сути своей — это причудливый, грациозный танец. Обращают на себя внимание синкопы. Неожиданные акценты на заключительных долях фраз и экспрессивные задержки — *tenuto*. Певцу предоставлена возможность петь в импровизационной манере и свободно раскрыть богатство своего воображения. Что касается пианиста, то ему важно с одной стороны удерживать единство темпа, с другой — гибко следовать за солистом, что является достаточно сложной задачей (приложение, пример 85).

¹²⁹ Житомирский Д.В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М., 2000. С. 147.

¹³⁰ Грохотов С.В. Шуман и окрестности. Романтические прогулки по «Альбому для юношества». Указ. изд. С. 103.

Совсем в иной манере написана песня «Сирота». В фортепианном сборнике мы находим непосредственный аналог этого вокального номера, именуемый «Бедный сиротка». Сиротство, бедность, бездомность были во времена Шумана явлением весьма распространенным и даже обыденным. Тем важнее, по убеждению композитора, привлечь к нему внимание детей из обеспеченных, благополучных семей, пробудить в их душах сочувствие, сострадание и желание оказать помощь. Музыка способна с большой силой способствовать этому.

Песня «Сирота» построена на нисходящих жалобных, усталых и постоянно повторяемых попевах, в связи с чем достигается некоторая монотонность настроения. Тональность песни *a-moll*. Обратим внимание на то, что целый ряд песен лирического склада из сборника «Песен для юношества» написаны именно в этой тональности. Темп, рекомендованный композитором — *Langsam*. Нельзя не отметить, что это один из излюбленных шумановских темпов.

Мелодическую линию вокала дублирует верхний голос фортепианной партии, звучать они должны в полнейшем ритмическом единстве. Динамика на протяжении всего номера — *p*, обращают на себя внимание акценты-вздохи, которые Шуман, начиная с первого звука сочинения отмечает посредством динамических указаний *< >*. Во всех случаях, где подобное указание появляется в фортепианной партии, он символизирует печальный вздох (приложение, пример 86).

Рекомендуем солисту прислушаться к нижним голосам фортепиано, которые сплетены полифонически и образуют совместно с голосом интересную многослойную фактуру. Это позволит также варьировать одноплановые по эмоциональному наполнению повторы, имеющие место в песне «Сирота».

Следующая далее «Рождественская песня» изложена по типу протестантского хора. Она звучит в светлой тональности *G-dur*, в темпе *Langsam*. Характер музыки возвышенный, торжественный, просветленный.

Угадывается связь шумановского стиля со стилем И.С. Баха. Вспомним, какую важную роль играют хоральные номера в Нотной тетради Анны Магдалены Бах¹³¹, где представлены три подобных номера. Как отмечает С.В. Грохотов, «протестанский хорал издавна был в Германии музыкой не только церковной, но и домашней <...> дело, наверное не только в том, что жизнь человека в прошлые времена была более тесно, нежели сегодня, связана с религией, с религиозными праздниками. Суть — в самих мелодиях их необычайной значительности, своего рода универсальности; они как бы напрямую обращаются к глубинным пластам сознания исполнителя и слушателя <...> мелодии существуют в неразрывном единстве со словом»¹³².

Именно с таким сочинением встречается исполнитель «Рождественской песни». Перед певцом стоит важная задача донести до слушателя значимость каждого слова, каждого поворота мысли, а партия аккомпанемента символизирует собой хор. При динамике *p* пианисту следует добиваться предельно слаженной и проникновенной звучности (приложение, пример 87).

Текст «Рождественской песни» гласит: «Когда Христос-спаситель наш впервые открыл взор свой ясный, то был ему кровом убогий шалаш, а ложем были Ясли». Особого внимания требуют более протяженные длительности. Обратим внимание на то, что указание *sfp* приходится на важное в смысловом отношении слово «был». Что касается эпизодов «Аллилуйя, Иисусе!», исполняемых восторженно, на полнозвучном *f*, то здесь хоровое начало зафиксировано в самой вокальной строчке (приложение, пример 88). Настоящий номер является, на наш взгляд, одной из значимых кульминаций всего цикла.

Следующий номер «Странствующий колокол» (тональность *g-moll*, характер движения — *Im ersählender Ton*, то есть в повествовательном тоне) в известной мере продолжает в совершенно ином ракурсе (морально-

¹³¹ I.S. Bach. Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (1725) Edition Peters. Leipzig/ O.Y.

¹³² Грохотов С.В. Шуман и окрестности. Романтические прогулки по «Альбому для юношества». М., 2006. С. 85.

назидательном) затронутую в предшествующей песне религиозную тематику. Как указывалось выше, это единственный номер сборника, который носит шутивно-назидательный характер. Это не могло не сказаться и на характере музыкального изложения. Мелодия вокала элементарна, повествовательна и скандируется по слогам: «Жил-был малыш, он не хотел воскресным днем молиться...». В партии аккомпанемента обращают на себя внимание нарочито неуклюжие акценты-синкопы *fp* на заключительных долях тактов, которые иллюстрируют постоянные и назойливые материнские упреки (приложение, пример 89).

Особенно обостряются акценты на таящих угрозу словах: «Сказала мать: “Ты слышишь звон? То колокола звон! Смирись, а то примчится он, теряет он терпенье”». Здесь певцу необходимо выразительно проговорить нисходящие секундовые ходы, а также восходящий мелодический ход к верхнему звуку «ми» второй октавы.

Театрально и несколько юмористически звучит второй раздел песни, где изображается погоня колокола за непослушным ребенком. В вокальной строчке здесь появляются острые *sf*, иллюстрирующие возгласы ужаса стремительно убегающего мальчика, в партии фортепиано одновременно появляются взволнованные триоли (приложение, пример 90).

Кульминация песни — тревожный, даже устрашающий звон колокола, который передан триольными октавами в нижнем регистре рояля. Речевая выразительность произнесения каждой детали текста солистом играет в данной песне решающую роль. Непростые задачи стоят и перед аккомпаниатором, который должен суметь образно и наглядно, иллюстративно отразить детали происходящего действия. Характер музыки при этом постоянно меняется, имеют место неожиданные перемены настроения, неожиданные переходы от угроз к шутке и пр., что требует варьирования в использовании средств исполнительской выразительности.

Песня «Приход весны» (тональность *G-dur*, темп — *Nicht schnell*) рисует радостную картину прихода весны. Будучи человеком чрезвычайно

эмоциональным и отзывчивым, сам композитор весьма остро переживал смену времен года. В сфере вокальной музыки и среди фортепианных пьес у Р. Шумана можно найти немало подобных примеров. Яркой иллюстрацией может послужить пьеса из «Альбома для юношества», именуемая «Май, милый май, скоро ты вновь придешь», а также пьеса «Весенний напев», весьма характерная для немецкого музыкального и литературного классицизма и романтизма.

«Майские песни» (“*Mailieder*”) — это своего рода сквозная тема в немецкой поэзии XVIII–XIX веков: они во множестве представлены у Ф. Маттизона, И.В. Гёте, Л.А. Арнима, А.Г. Гофмана фон Фаллерслебена, Л. Уланда и других классиков немецкой литературы», — замечает С. Грохотов. – «Да и в музыке “майские песни” встречаются постоянно — тут в первую очередь вспоминается знаменитая “Тоска по весне” (“*Seensucht nach dem frühlinge*”) KV596 — “*Komm, lieber May*”) Моцарта на стихи Кристиана Овербека (1755–1821). Кстати, в 1849 году на тот же текст написал вокальный дуэт и сам Р. Шуман — эта миниатюра вошла в «Альбом песен для юношества» op. 79. А знаменитый цикл «Любовь поэта» op. 48 тоже начинается “В сияньи теплых майских дней” (“*Im wunderschönen Monat Mai*”). Перечисление “майских песенок”, вышедших из-под пера Р. Шумана, можно было бы продолжать и далее»¹³³.

Что касается песни «Приход весны» из «Альбома для юношества», то в основу ее положена пленительная мелодия, исполняемая в сфере динамики *p*, которая не может оставить слушателя равнодушным. Характер музыки радостный, энергичный, даже восторженный в полном соответствии с положенным в ее основу поэтическим текстом Фаллерслебена: «Ушли снега и холод, сияют вновь поля, прогнало тучи солнце, встречай весну, земля!». Вокалисту следует обратить пристальное внимание на четкое выполнение пунктирных ритмов, сглаживать которые не рекомендуется — это лишит

¹³³ Грохотов С.В. Шуман и окрестности. Романтические прогулки по «Альбому для юношества». Указ изд. С. 145.

музыку ее радостной энергии. Мелодия вокалиста звучит на фоне непрерывного движения шестнадцатых в партии сопровождения, которые можно ассоциировать с веселым, неугомонным течением весеннего ручья. Однако не следует исполнять эти пассажи слишком ярко и бурно (приложение, пример 91).

С большой гибкостью и любованием опеваются слова песни «Ростки и почки светом от сна пробуждены». Здесь движение несколько затормаживается, что дает вокалисту возможность пережить и выразительно проговорить каждый интервал и услышать полифоническое единство партий вокала и рояля: весьма интересны полифонические сплетения, которые возникают при сочетании вокальной и фортепианной партий (приложение, пример 92). Далее уже до самого конца песни необходимо удерживать единство, непрерывность движения.

На наш взгляд, следующий номер шумановского альбома — «Те, кто хранит покой детей» — непосредственно связан предшествующим с номером «Приход весны», и исполнять их целесообразно как единый микроцикл. Обе эти песни в комплексе подводят определенный итог второй части сборника.

Песня «Те, кто хранит покой детей» имеет ряд особенностей, отличающих ее от других номеров цикла. Это самая лаконичная по объему и самая строгая по настрою, что должно найти отражение в тембре голоса солиста и в характере произнесения пианистом чрезвычайно скромного и прозрачного аккомпанемента. Тональность песни — светлый умиротворенный *F-dur*, характер движения — *Einfach* (просто), на протяжении всего номера господствует динамический уровень *p*. Выполнения названного комплекса композиторских рекомендаций требует большого слухового внимания от обоих партнеров.

Песня «Те, кто хранит покой детей» (тональность *F-dur*) хорового склада, фортепианная партия полифонична по изложению. Музыка носит благостный, лиричный, просветленный, умиротворяющий характер, о чем свидетельствует также поэтический текст, обращенный непосредственно

к детям: «Когда в постельках дети спят, над ними ангелы стоят, им навевают сладкие сны, тихо ночные летят часы» (приложение, пример 93).

В фортепианном «Альбоме для юношества» аналогична по характеру пьеса «Хорал», которая была создана композитором по поводу смерти одного из своих сыновей. «Песня «Прощание пастуха» открывает заключительную часть сборника, которая содержит пять разноплановых номеров. «Прощание пастуха» из драмы Ф. Шиллера «Вильгельм Телль» достаточно развернута, она носит глубоко лиричный, созерцательный, не лишенный легкой ностальгической грусти настрой. Тональность *C-dur*, темп — *Sehr mäßig* (очень умеренно).

Открывается этот оригинальный раздел цикла фортепианным вступлением, изложенным простейшими, но выразительными напевными фигурациями, которые украшены мелизмами и звучат на фоне прозрачного аккордового сопровождения (в начальных тактах — это чистая квинта, весьма характерная для пастушеских напевов).

На протяжении всей песни имеет место сопоставление — переключка вокальных и фортепианных мелодических оборотов, в основе которых лежит восходящий ход на квинту. Исполнение этих бесхитростных методических попевок предполагает чуткое взаимопонимание между солистом и аккомпаниатором (приложение, пример 94).

Песня «В легкой дымке» на слова Э. Мёрике носит мечтательный, задумчивый характер. Тональность сочинения *A-dur*, темп — *Innig* (задумчиво). Здесь процветает пленительная эвзебиевская стихия юношеских грез. Мелодическая линия вокальной партии проста и чистосердечна, простодушная и затаенная: «В легкой дымке небосвод, пар едва-едва клубится...».

Что касается фортепианной партии, то в ритмическом плане она весьма прихотлива, извилиста. Пианисту здесь нужно добиваться очень прозрачного звукоизвлечения, соответствующего в полной мере характеру тембра голоса солиста. Особую изысканность в партии рояля имеют гармонические

переходы, многочисленные альтерации. Рекомендуем обратить внимание на произнесение *sf*: они не должны быть резкими, а лишь подчеркивать значимость интонационных и ритмических опорных долей мелодии, неожиданность гармонических переходов (приложение, пример 95).

Эпизод *Schneller* привносит в музыку легкое оживление, радостную взволнованность, но ускорение темпа не должно быть чрезмерным: «Звонче птичек пение, ты пришла весна!». Гармоничная согласованность художественных намерений солиста и аккомпаниатора в сфере исполнительского темпоритма, динамики, акцентировки, артикуляции. играет здесь решающую роль.

Исполнителю партии фортепиано не следует также забывать об использовании красочный эффектов (разумеется, в разумных пределах) педализации. Это имеет непосредственное отношение также и к заключительному разделу песни. Здесь мы рекомендуем обратить особое внимание на продолжительность финальной паузы, а также на прослушанность и тембровое своеобразие звучания акцентируемых интонационных вершин фраз.

«Внутренний ритм всякой музыки зависит от того, кто ее исполняет, как всякое слово зависит от уст, которые его произносят»¹³⁴, — говорил К. Дебюсси. Что касается фортепианной постлюдии, то она должна быть исполнена ярко, приподнято, даже виртуозно — с блеском и вместе с тем без малейшей утяжеленности, полетно (приложение, пример 96). Концертмейстер и солист в каждом случае должны находиться в полнейшем единстве и специально согласовывать свои художественные намерения во всем, вплоть до мельчайших деталей.

«Песня юного стрелка» из драмы «Вильгельм Телль» Ф. Шиллера воспевают удачу и доблесть бесстрашной молодости. Будучи горячим поклонником непримиримого и гордого характера смелых молодых людей, их

¹³⁴ Цит. по: Лонг М. За роялем с Г. Форэ // Исполнительское искусство зарубежных стран. М., 1981. Вып. 9. С. 35.

юношеского максимализма, бесстрашия, Р. Шуман воспекает эти замечательные и, увы, преходящие черты юности во многих своих вокальных и фортепианных сочинениях. В ассоциативном плане здесь можно провести параллели с такими энергичными, исполненными радостью и оптимизмом пьесами из фортепианного «Альбома для юношества» как «Военная песня», «Песня матросов», «Сбор винограда — радостное время» и др.

В «Песне юного стрелка» **воплощается** возбужденный, протестующий и ликующий флорестановский тип шумановского волеизъявления. «Сладостно волнующие весенние мечтания, страстный порыв вдаль, через горы и доли, — все то, что так часто и так прекрасно выражено было нашими поэтами, — вот чем охотнее всего упивается наш юный музыкант»¹³⁵, — подчеркивает композитор. Именно эти возвышенные и полные животельной энергии романтические чувства и воспекает текст «Песни юного стрелка»: «Коршун в небе ясном высоко парит, а в горах, в ущельях — там стрелок царит!».

Тональность песни — *B-dur*, темп — *Markiert, doch zart* (нежно, но четко). Призывные фанфарные возгласы краткого издалека звучащего фортепианного вступления активно прорежают тишину покрытых утренней дымкой величественных горных ландшафтов. В музыке угадывается характерная для шумановского композиторского стиля маршеобразность. Выразительна и значима в смысловом плане задержка на интонационной вершине.

Вокальная партия произносится контрастно — ярко, на *f*, но без заметного напряжения. Чем выше мастерство солиста, тем более звонко и полетно звучит его голос, достигая самых отдаленных уголков концертной аудитории. Опытный певец-мастер предельно отчетливо проговаривает, почти сканирует каждый слог (восходящую сексту и нисходящую кварту). Пунктирные ритмы необходимо произносить обостренно (приложение, пример 97).

¹³⁵ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Указ. изд. С. 132.

Вся песня выдержана в едином — активном, энергичном, призывном тоне. Весьма выразительны долго длящиеся ферматы, создающие атмосферу ожидания, вслушивания в отдаленные истаивающие в пространстве отзвуки песни. Особенно значима в смысловом отношении заключительная высокая нота на паузе (приложение, пример 98).

Песня «Подснежник» на слова Ф. Рюккерта — одна из тончайших, нежнейших шумановских вокальных акварелей. Она выделяется своей особой утонченностью и изысканностью воспетой в поэтическом тексте чарующей картиной пробуждающейся природы: «Вчера пушинок рой пушистый летел с небес, сегодня колокольчик чистый украсил лес». Характер музыка и содержание текста трогательной и нежной песни «Подснежник» вызывает непосредственные ассоциации с одноименной фортепианной пьесой П.И. Чайковского из цикла «Времена года». Однако фактура вокального номера еще более прозрачна, полетна, словно имматериальна по своей музыкальной и поэтической сути.

Благотворное влияние лирики Р. Шумана на П.И. Чайковского было исключительно велико в самых различных сферах творчества, в том числе и в его психологически углубленных романсах. Разумеется, дает оно о себе знать не только в написанном под непосредственным влиянием Р. Шумана прославленном «Детском альбоме», но и в других сферах творчества российского творца.

Тональность песни «Подснежник» — *Es-dur*, темповое обозначение — столь излюбленное композитором указание *Nicht schnell*. Гибкая, пленительная вокальная мелодия исключительно нежна, она полна восхищения и подобна восторженной молитве. В этом находит отражение пантеистическое отношение Р. Шумана к природе. По диапазону вокальная партия вполне доступна певцу-любителю. Однако по художественным требованиям, предъявляемым к владению голосом, к осуществлению гибких скользящих переходов и пр., песня «Подснежник» достаточно сложна.

Партия аккомпанемента окутывает вокальную строчку легкой полифонической вуалью, все ритмические изгибы пианисту следует произносить точно и предельно осторожно в звуковом отношении, способствуя этим выразительному пению солиста.

В связи с полифоническим изложением материала следует весьма осмотрительно пользоваться педалью: каждая интонационная линия подается графически рельефно и четко. Особенно важна устойчивая ритмическая опора на выдержанные басы, что также весьма существенно для самоощущения вокалиста. Лишь в единстве артистических намерений ансамблистов реализуется романтически окрашенный авторский замысел (приложение, пример 99).

Нелишне, в связи с этим, аккомпаниатору вспомнить рекомендацию Ф. Листа: «Видите вы ветви, как они качаются, листья — как они колышутся и волнуются: ствол и сучья держат крепко: это и есть *tempo rubato*»¹³⁶. Именно пианист помогает певцу ощутить красоту модуляционных переходов: «Благоговей перед модуляцией»¹³⁷, — с улыбкой советовал умудренный Н.Е. Перельман молодым исполнителям. Так, к примеру, весьма свежо звучит соскальзывание из тональности *B-dur* в *f-moll* и далее — в *c-moll* (приложение, пример 100).

Подобными пленительными переходами, взаимопроникновением вокальной и фортепианной партий наполнена вся песня «Подснежник». Представляется символичным, что именно эта столь изысканная, пронизанная нежностью песня является предпоследним номером «Альбома песен для юношества». Она словно символизирует прощание в уходящими прекрасными годами молодости.

Заключительный номер (тональность *B-dur*, темп — *Langsam*) — «Песня Линцея, башенного сторожа» из трагедии И.В. Гёте «Фауст» философична по своему настрою. Можно провести параллели между данной

¹³⁶ Цит. по: Мильштейн Я.И. Советы Шопена пианистам // Очерки о Шопене. М., 1987. С. 29.

Перельман Н.Е. Мысли и афоризмы о фортепианном искусстве. М., 2016. С. 139.

песней и «Песней сторожа» из фортепианного «Альбома для юношества». Музыка выражает спокойствие, размеренность, стабильность, поначалу даже некоторую механистичность, монотонность. Указанная в композиторском тексте динамика контрастна — на протяжении сочинения по мере развития музыкального материала она постепенно обретает мощь, нарастает от затаенного вдумчивого *pp* в начальном разделе песни до торжественного, жизнеутверждающего *f* в разделе заключительном.

Характер движения по мере развития материала все больше обретает маршеобразность, победительность. Устойчивость пунктирных ходов вокальной партии, хоральный склад сопровождения в полной мере гармонируют с основополагающей и неоднократно повторяемой идеей гетевского текста — довольство человека жизнью и судьбой: «Любуюсь красою, красою любой, и всем я доволен, доволен собой!». Венчает песню и весь альбом величавая, развернутая фортепианная постлюдия, которая подобна дружному включению ярко, празднично и светло звучащего многоголосного хора.

Подводя итоги, отметим, что Р. Шуман исключительно ярко и многогранно раскрыл свой талант в сфере создания музыки, обращенной к детям и юношеству. Замечательные прогрессивные идеи композитора о принципах музыкального обучения, изложенные в его «Жизненных правилах для музыкантов», «Афоризмах», а также в многочисленных статьях, сыграли живительную роль в совершенствовании методов преподавания вокального и фортепианного искусства в романтическую эпоху и в последующие времена. Они могут явиться основой и для современного обучения музыкальному искусству в различных сферах.

Проведенный в главе сравнительный анализ фортепианного сборника «Альбом для юношества» и «Альбом песен для юношества» позволяет выявить с обоих опусов немало общих черт. Песни, размещенные в вокальном сборнике, разножанровы и разнохарактерны. Они написаны

с учетом голосовых данных юного музыканта и содержат широкий диапазон произведений различного уровня трудности. В обоих сборниках особое значение придается композиторов агогическим и динамическим оттенкам, позволяющим передать тонкие душевные движения в нюансах прочтения музыкального текста.

Завершить главу, посвященную вокальному и фортепианному альбомам, которые Шуман посвятил молодым музыкантам, мне хотелось бы закончить замечательными словами самого композитора. Слова эти, на мой взгляд, можно воспринимать как творческое напутствие гениального мастера всем тем, кто делает первые шаги на концертной эстраде, а также всем молодым музыкантам, которые придут ему на смену: «Прекрасны годы, когда молодой художник, не заботясь ни о времени, ни о славе, живет только своим идеалом, прилагает величайшее старание даже к самому малому, готов всем пожертвовать ради своего искусства»¹³⁸.

¹³⁸ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Указ. изд. С. 133.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги проведенному диссертационному исследованию, отметим, что созданные Робертом Шуманом чудесные камерно-вокальные циклы образуют неповторимое своеобразное художественное единство, возникающее вследствие идеальной гармоничной ансамблевой сопряженности голоса и фортепиано, поэтического текста и музыки, целого и деталей. В сфере создания песенных циклов Шуман является смелым новатором, реформатором, внесшим существенный вклад в развитие и обновление названного жанра.

Композитор предстает в своем камерно-вокальном наследии преобразователем традиций немецкого песенного искусства *Lied* и заметно повлиял в этом плане на своих непосредственных последователей. Среди предшественников Р. Шумана следует отметить Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, К. Лёве и др. Среди его продолжателей и последователей — Р. Франц, И. Брамс, Г. Вольф и др.

Творчество Шумана в камерно-вокальной сфере знаменовало собой расцвет жанра *Lied*, явилось художественной вершиной в его становлении и развитии. Немалое воздействие оказал он и на российских композиторов романтического склада – П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова и др., в музыке которых угадываются неповторимые шумановские интонации.

Китайские вокалисты сравнительно редко включают сочинения композитора, в том числе его циклы, в свой концертный репертуар, заметим, что и в России они тоже в полном объеме исполняются не так часто. Причины тут разные, одна из них — большая художественная сложность шумановской музыки. Другая — в прерогативе исполнения песен, которые обрели и сохраняют свою популярность на протяжении десятилетий, и потому неизменно имеют успех у публики.

Песенные циклы Р. Шумана стилистически, психологически разнообразны и многожанровы. Они содержат песни, восходящие к истокам

народного творчества, баллады, сказки, портреты, остро характерные номера. Немалый интерес испытывал Р. Шуман к теме детства и юношества, что нашло отражение в его вокальном и фортепианном творчестве. Венцом активности композитора в создании камерно вокальной-музыки стал счастливой для личной судьбы композитора знаменитый год песен (1840).

Несмотря на то, что творчество великого немецкого романтика в российском музыкознании в целом исследовано основательно и глубоко, указанная проблематика, связанная, прежде всего, с исполнительством, недостаточно освещена. Преодоление существующего поныне разрыва между потребностями художественной практики современного вокального искусства (исполнительского и педагогического) в освоении шумановского наследия и недостаточностью разработки весьма сложной сферы интерпретаторских проблем в современном музыкознании является насущной задачей современного музыкознания.

Вокальное и фортепианное творчество композитора теснейшим образом взаимосвязаны. Это дало о себе знать в усовершенствовании, обогащении – выведении на новый уровень фортепианного сопровождения и особого внимания к роли концертмейстера, который наравне с солистом несет ответственность за передачу художественного образа произведения.

Песенное послание Р. Шумана — это музыка искренних и сильных романтических чувств, оригинального волеизъявления. Песенные циклы Р. Шумана «Мирты». «Любовь поэта», «Альбом песен для юношества» и др. богаты, многогранны и содержат в себе немало потаённых смыслов, что открывает перед интерпретаторами широкие творческие перспективы оригинального творческого осмысления. В основе цикла «Любовь и жизнь женщины» — психологические размышления об изменчивости женской судьбы на разных временных этапах, в основе цикла «Любовь поэта — извечная романтическая тема страстной любви и ее утраты.

В соответствии с особенностями своей творческой натуры Р. Шуман был весьма избирателен и пристрастен в отборе поэтических текстов для

своих вокальных творений. Всесторонний анализ и критическая оценка этих текстов позволяет ближе подойти к постижению тайны самобытного шумановского камерно-вокального стиля, а также раскрывает принципы преемственности в данной области наследия выдающегося немецкого композитора.

Доминирующее значение в песенном наследии Р. Шумана принадлежит любовной лирике и воспеванию природы. Ведущее место в его творчестве занимают стихи горячо любимого им Г. Гейне. Композитор использовал как стихи безусловно выдающихся поэтов (В. Гёте, Ф. Шиллера, Р. Бёрнса и др.), так нередко и поэтов так называемого «второго эшелона» (Й. Эйхендорф, Ю. Кернер, Ф. Рюккерт, Э. Мёрике и др.), что было оправдано его интересами и эстетическими пристрастиями. Гений Р. Шумана поднимает эти поэтические тексты на большую художественную высоту.

Проведенный в настоящем диссертационном исследовании всесторонний анализ поэтических текстов, положенных в основу шумановских сочинений, рассмотрение проблем исполнения циклов, а также сравнительный анализ интерпретаций крупнейших шуманистов позволит расширить представления музыкантов об особенностях шумановской камерно-вокальной стилистики.

Целостный анализ вокального цикла композитора «Мирты» с использованием метода сравнительного анализа исполнительских интерпретаций показывает, что новаторство Шумана нашло отражение в сфере формообразования, гармонии, ритма, фактуры, а также всего комплекса средств исполнительской выразительности. Фортепиано в данном произведении выступает как равноправный, а моментами даже ведущий участник ансамбля.

Каждый из номеров цикла «Мирты» ставит перед певцом и концертмейстером новые интересные задачи и способен украсить как концертную программу вокалиста, так и педагогический репертуар. Предложенные в диссертации конкретные практические рекомендации

призваны способствовать усовершенствованию работы как солиста, так и аккомпаниатора. Проведенный анализ призван также способствовать более широкому его внедрению в концертный репертуар китайских артистов.

Созданные почти одновременно «Альбом песен для юношества» и фортепианный «Альбом для юношества» подтверждают пристрастие Р. Шумана к вопросу воспитания подрастающего поколения. Оба названных сборника имеют немало общих черт и отражают в плане практическом идеи, сформулированные Р. Шуманом в «Жизненных правилах для музыкантов», «афоризмах» и многочисленных статьях.

В обоих анализируемых в диссертации шумановских сборниках — как вокальном, так и фортепианном — композитор представляет широкий спектр песенных элементов от широкой лирической кантилены до тонко детализированной «говорящей» мелодики, по духу своему темно связанной со словом.

В значительной степени номера сборников предназначены для формирования и развития исполнительского мастерства как вокалистов, так и пианистов. В своих «жизненных правилах для музыканта» Шуман пишет, обращаясь к пианисту: «Люби свой инструмент, но в своем тщеславии не считай его высшим и единственным. Помни, что существуют другие и столь же прекрасные. Помни и о существовании певцов; не забудь, что самое высокое в музыке находит свое выражение в хоре и оркестре». В этих словах отражено художественное кредо Шумана как музыканта.

«Альбом песен для юношества» рассчитан на особенности формирования голоса начинающего пианиста. Фортепианное сопровождение также создано в соответствии с возможностями учебного, семейного, любительского музицирования, которое было исключительно широко распространено в Германии в эпоху так называемого бидермайера.

Проведенный в главе сравнительный анализ фортепианного сборника «Альбом для юношества» и «Альбом песен для юношества», в том числе каждого из представленных в нем номеров, позволяет выявить с обоих

опусах немало общих черт. Песни, размещенные в вокальном сборнике разножанровы и разнохарактерны. Они написаны с учетом голосовых данных юного музыканта и содержат широкий диапазон произведений различного уровня трудности.

Результаты проведенного исследования в рамках настоящей работы могут послужить основой для дальнейшего изучения творческого наследия композитора в его совокупности. наследия композитора. Проведенное диссертационное исследование позволяет сделать следующие, соответствующие сформулированной цели и поставленным задачам основополагающие выводы:

- жанровая система шумановских песен обладает качеством универсальности. В вокальных циклах нашла отражение эволюция композиторского стиля Р. Шумана;
- вокальное творчество Р. Шумана является одной из ярчайших вершин немецкой песенности;
- в циклах имеет место тесная связь музыки с поэтическим словом;
- в вокальном наследии Р. Шумана по сравнению с циклами его предшественников заметно повысилась смысловая значимость фортепианной партии;
- взаимообогащение инструментального и вокального начал повысило уровень профессиональных требований, предъявляемых к исполнителям вокальной и фортепианной партий;
- «Альбом песен для юношества» и фортепианный сборник «Альбом для юношества» при комплексном рассмотрении обнаруживают немалую общность; педагогические установки Р. Шумана в равной мере проявились как вокальном, так и в фортепианном сборниках композитора;
- педагогическая позиция Р. Шумана, отраженная в его музыке и в литературном наследии не утратила своей актуальности для современности;

- сравнительный анализ исполнительских интерпретаций выдающихся мастеров свидетельствует о возможности множественного спектра их художественных прочтений.

Дальнейшие направления диссертационного исследования могут располагаться в направлении выявления новых подходов к интерпретации вокальных циклов Р. Шумана через детальный анализ поэтико-музыкальных связей и психологического подтекста. Сопоставление архивных записей выдающихся музыкантов XX века с современными трактовками может оказать существенную помощь молодым исполнителям в понимании немецкой романтической дикции и агогики, а также дать основу для постижения глубокого психологизма текстов Г. Гейне или А. Шамиссо. С точки зрения музыкальной интерпретологии перспективным представляется сопоставление различных исполнительских школ, а также детальный анализ звукозаписей легендарных интерпретаторов прошлого для выявления уходящих и универсальных традиций. Результаты проведенного исследования могут послужить основой для последующего изучения наследия композитора.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айвазова, И.Р. Проблема интерпретации вокального цикла на примере сравнительного анализа интерпретационных версий «Песен и плясок смерти» Модеста Петровича Мусоргского / И.Р. Айвазова // GESJ: Musicology and Cultural Science. — 2010. — №1 (5). — С. 21–39.
2. Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства: ученик для музыкальных вузов : В 3 ч. / А.Д. Алексеев. — Ч. 1-2. — 1988. — 414 с.
3. Амброс, А.В. Роберт Шуман. Жизнь и творчество / Перевод с нем. А.Н. Серова ; Текстол. подгот. и коммент. Вл. Протопопова. — Москва : Музыка, 1988. — 59 с.
4. Арановский, М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / М.Г. Арановский. — Москва : Композитор, 1998. — 343 с.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. — Ленинград : Музыка, 1971. — 376 с.
6. Барсова, И.А. Симфонии Густава Малера / И.А. Барсова. — Москва: Советский композитор, 1975. — 495 с.
7. Берковский, Н. Я. Романтизм в Германии / Н.Я. Берковский. — Ленинград : Худож. лит. Ленингр. отделение, 1973. — 568 с.
8. Блок А.А. Собрание сочинений : В 6-ти т. / А.А. Блок ; Под общ. ред. М.А. Дудина и др. — Ленинград : Ленинградское отделение. — Т. 5 / Примеч. И. Исакович, В. Орлова. — Ленинград : Художественная литература : Ленинградское отделение, 1982. — 406 с.
9. Блоковский сборник. II: Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока / Ответственный редактор З.Г. Минц. — Тарту, 1972. — 590 с.
10. Вартанов, С.Я. Аппликатура и позиционность в пианистических стилях конца XIX — первой половины XX века : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения / Вартанов Сергей Яковлевич; ЛОЛГК им. Н.А. Римского-Корсакова. — Ленинград, 1980. — 28 с.

11. Вартанов, С.Я. Аппликатура и позиционность в пианистических стилях конца XIX — первой половины XX века : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Вартанов Сергей Яковлевич. — Москва, 1978. — 197 с.

12. Вартанов, С.Я. Исполнение — интерпретация в фортепианной музыке : Учебно-методическое пособие / С.Я. Вартанов. — Саратов: Издательство Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, 2016. — 96 с.

13. Вартанов, С.Я. Концепция в фортепианной интерпретации (Бетховен Соната op.57, концепт вторжения) / С.Я. Вартанов // Проблемы музыкальной науки. — 2009. — № 1 (4). — С. 40–48.

14. Вартанов, С.Я. Феномен сюжетности как модель синтеза целостной фортепианной интерпретации / С.Я. Вартанов // Особенности применения современного теоретического знания в преподавании гуманитарных дисциплин в музыкальном учебном заведении: Тезисы межвузовской научно-практической конференции. — Москва : МГИМ им. А. Шнитке, 2008. — С. 27–31.

15. Вартанов, С.Я. Феномен сюжетности, театральность и пластика в фортепианной интерпретации / С.Я. Вартанов // PAX SONORIS: история и современность. Памяти М.А. Этингера. — Вып. III. — Астрахань : Издательство ОГОУ ДПО АИПКП, 2008. — С. 167–173.

16. Васина-Гроссман В.А. Романтическая песня XIX века / В.А. Васина-Гроссман; Институт истории искусств Министерства культуры СССР. — Москва : Музыка, 1966. — 406 с.

17. Васина-Гроссман, В. А. Мастера советского романса / В.А. Васина-Гроссман. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва : Музыка, 1980. — 316 с.

18. Воспоминания о Роберте Шумане / Государственный институт искусствознания; Сост., коммент., предисл. О. В. Лосевой; Перевод А.В. Михайлова и О. В. Лосевой. — Москва : Композитор : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2000. — 556 с.

19. Галацкая, В.С. Великий немецкий композитор Роберт Шуман / В.С. Галацкая; Всесоюзное общество по распространению политических и научных знаний. — Москва : Знание, 1956. — 32 с.
20. Галацкая, В.С. Музыкальная литература зарубежных стран. Выпуск III. Изд. восьмое / Под ред. Царева Е. — Москва : Музыка, 1989. — 560 с
21. Ганзбург, Г. И. Песенный театр Шумана: герои и прототипы. Статья 4: Шотландская королева Мария Стюарт / Г. И. Ганзбург // Искусство [Москва]. — 1998. — №9. — Март. — С. 13.
22. Ганзбург, Г.И. Музична журналістика та критика: Програма навчального курсу. ... Г. И. Ганзбург ; Под общей ред. Т. Б. Веркиной. — Харьков : РА – Каравелла, 2002. — 336 с.
23. Ганзбург, Г.И. Песенный театр Роберта Шумана / Г.И. Ганзбург // Музыкальная академия. — 2005. — №1. — С. 106–119.
24. Ганзбург, Г.И. Песенный театр Роберта Шумана / Г.И. Ганзбург // Музыкальная академия. — 2005. — №1. — С. 106–119.
25. Ганзбург, Г.И. Песенный театр Шумана: герои и прототипы. Статья 3: Вокальный цикл «Семь песен Елисаветы Кульман. На память о поэтессе» / Г.И. Ганзбург // Искусство [Москва]. — 1998. — №8. — Февраль. — С. 13.
26. Ганзбург, Г.И. Песенный театр Шумана: герои и прототипы. Статья 1: «Между вокальным циклом и монооперой» / Г.И. Ганзбург // Искусство : еженедельное приложение к газете «Первое сентября». — 1998. — №5. — С. 12.
27. Ганзбург, Г.И. Песенный театр Шумана: герои и прототипы. Статья 2: Петербургская поэтесса Елисавета Кульман / Г.И. Ганзбург // Искусство [Москва]. — 1998. — №7. — Февраль. — С. 7.
28. Ганзбург, Г.И. Статьи о поэтессе Елисавете Кульман / Г.И. Ганзбург. — Харьков : Институт музыкознания – РА, 1998. — 52 с.
29. Ганзбург, Г.И. Статьи о Шуберте / Г.И. Ганзбург. — Харьков : РА – Каравелла, 1997. — 28 с.

30. Ганзбург, Г.И. Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия / Г.И. Ганзбург // Музыкальная академия. — 2003. — № 3. — С. 171–173.

31. Ганзбург, Г.И. Театрализация в вокальных циклах Роберта Шумана: Исследование / Г.И. Ганзбург. — Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2012. — 128 с.

32. Ганзбург, Г.И. Театрализация и драматизация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана / Г.И. Ганзбург // Искусство музыки: теория и история. — 2021. — № 5. — С. 88–102.

33. Ганзбург, Г.И. Что общего между Россини и Глинкой, или Типологическая особенность романтиков первого поколения / Г.И. Ганзбург // Аспекти історичного музикознавства: Дослідження і матеріали. — Харків: Прапор, 1998. — С. 207–212.

34. Гейне, Г. Собрание сочинений : в 10 т. / Генрих Гейне ; под общ. ред. Н. Я. Берковского, В. М. Жирмунского, Я. М. Металлова. — Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1956. — Т. 1 : Стихотворения. Лирическое интермеццо / ред. тома Н. Я. Берковский. — 392 с.

35. Геника, Р. В. Шуман и его фортепианное творчество / Рост. Геника. — Санкт-Петербург : Редакция «Русская музыкальная газета», 1907. — 193 с.

36. Гёте. «Песня Миньоны» в переводе Б. Пастернака. — URL: <https://www.liveinternet.ru/users/kliiia/post221469001/> (дата обращения: 22.10.2018). — Режим доступа: свободный доступ. — Текст: электронный.

37. Глебов, И. (Асафьев Б. В.) [Вступительная статья] // Шуман, Роберт (1810-1856). Песни : для голоса с фортепиано / Р. Шуман; пер. В.Н. Аргамакова; ред. Павла Ламма. — Москва : Гос. муз. изд-во, 1933. — 45 с. — С. II–VI. — URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004467006/?ysclid=mr2b6jpak3601680

264 (дата обращения: 22.10.2018). — Режим доступа: свободный доступ. — Текст: электронный.

38. Говорухина, Н.О. Взаимодействие музыки и слова как основы формообразования в камерно-вокальном жанре / Н. О. Говорухина // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова] / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. *Котляревського. — Харків, 2007. — Вип. 20: Мистецтво: «Від існуючого до виникаючого». — С. 56–68.

39. Говорухина, Н.О. Вокальный цикл как историко-стилевой феномен (аспекты эволюции) / Н. О. Говорухина // Проблемы сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: зб. наук. пр. [заг. ред. В. Л. Філіппова] / Луганський держ. ін-т культ. і мистецтв. — Луганськ, 2007. — Вип. 8. — С. 65–75.

40. Головинский, Г.Л. Шуман и русские композиторы XIX века / Г.Л. Головинский // Русско-немецкие музыкальные связи / Государственный институт искусствознания; ред.-сост. И.И. Никольская, Ю.Н. Хохлов. — Москва : Государственный институт искусствознания, 1996. — С. 52–85.

41. Гольдберг, Л. А. Принципы строения вокальных циклов : Учебное пособие / М-во культуры РСФСР. Ленинградский государственный институт культуры им. Н.К. Крупской. — Ленинград : Б. и., 1972. — 17 с.

42. Горнфельд, А.Г. Записные книжки / А.Г. Горнфельд. — ОР ГПБ.-Ф.211.— Ед. хр. 163. — Л. 28-об.

43. Грёнбек Бо. Г.Х. Андерсен. Жизнь. Творчество. Личность. — URL: <http://www.sky-art.com/andersen/about/grenbek/grenbek12.htm> (дата обращения: 21.10.2018). — Режим доступа: свободный доступ. — Текст: электронный.

44. Григ, Э. Избранные статьи и письма : [Перевод / Сост.], общая ред., [коммент., вступ. статья, с. 3-37], О. Левашевой ; Институт истории искусства Министерства культуры СССР. — Москва : Музыка, 1966. — 448 с.

45. Гросгейнрих К. Ф. Елисавета Кульман и ее стихотворения / Соч. К. Гросгейнриха ; Пер. с нем. Марии и Екатерины Бурнашевых. — Москва : тип. К. Крайя, 1849. — IV, 155 с.

46. Грохотов С. В. Шуман и окрестности : романтические прогулки по «Альбому для юношества» / С. В. Грохотов. — Москва : Классика-XXI, 2006. — 234 с.

47. Демченко, Г. Ю. «Песни без слов» как музыкальный эквивалент бидермайера / Г. Ю. Демченко // Культура и искусство Германии : Сборник статей по материалам Восьмой международной научной Интернет-конференции, Тамбов, 20 октября – 30 2015 года / Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова; Ответственный редактор О. В. Немкова, ред. О. В. Генебарт.. — Тамбов: Тамбовское областное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова», 2016. — С. 54-58.

48. Демченко, Г.Ю. Феноменология романтизма в фортепианном творчестве Р. Шумана: аспекты музыкальной герменевтики: автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Демченко Галина Юрьевна. — Саратов: Сарат. гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2006. — 22 с.

49. Друскин, М.С. Творческий метод Шумана / М.С. Друскин // История и современность: статьи о музыке. — Ленинград : Советский композитор. Ленингр. отд-ние, 1960. — С. 36–48.

50. Егоров, П.Г. Роберт Шуман : к 200-летию со дня рождения Роберта Шумана (1810-1856) / Павел Егоров. — Санкт-Петербург : Композитор - Санкт-Петербург, 2010. — 22 с.

51. Житомирский, Д.В. Роберт и Клара Шуман в России / Д.В. Житомирский. — Москва : Государственное Музыкальное Издательство, 1962. — 217 с.

52. Житомирский, Д.В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества / Д.В. Житомирский. — Новое, переработанное издание. — Москва : Московская государственная консерватория : Композитор, 2000. — 373 с.

53. Житомирский, Д.В. Шуман Роберт Александр // Музыкальная энциклопедия. — Москва : Советская энциклопедия, Советский композитор. / ред. Ю.В. Келдыша. 1973-1982. — Стб. 455-468.

54. Зенкин, К.В. Расцвет романтической миниатюры // Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. — Москва : Московская консерватория. Редакционно-издательский отдел, 1997. — С. 70–98.

55. Инюточкина, Н. В. Черты позднего стиля Роберта Шумана (на примере вокального цикла на стихи Марии Стюарт) / Н. В. Инюточкина // Проблемы взаємодії педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харк. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 1999. — Вип. 4. — С. 66–72.

56. Исполнительское искусство зарубежных стран. — Вып. 9: За роялем с Габриелем Форэ; За роялем с Клодом Дебюсси; За роялем с Морисом Равелем. Маргерит Лонг. Дни моей молодости. Артур Рубинштейн. По следам песен Шуберта /Дитрих Фишер-Дискау. — Москва : Музгиз, 1981. — 247 с.

57. К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана : сборник статей / Министерство культуры Российской Федерации, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, кафедра истории зарубежной музыки ; ред.-сост. Н. А. Брагинская. — Санкт-Петербург : Издательство Политехнического университета, 2011. — 316 с.

58. Казачков, С.А. О вокально-хоровой фразировке : Беседы в форме рондо / С. А. Казачков ; Министерство культуры Рос. Федерации, Казанская государственная консерватория им. Н. Жиганова. — Казань : Казанская государственная консерватория, 2001. — 47 с.

59. Кенигсберг, А.К. Любовь и жизнь женщины. Роберт Шуман. — URL: <https://www.liveinternet.ru/community/2281209/post136179682> (дата

обращения: 22.10.2018). — Режим доступа: свободный доступ. — Текст: электронный.

60. Козинцев, Г. М. Пространство трагедии : Дневник режиссера / Г.М. Козинцев. — Ленинград : Искусство. Ленингр. отделение, 1973. — 232 с.

61. Конен, В. Д. История зарубежной музыки : Учебник для консерваторий : В 5 вып. / Ин-т истории искусств. Вып. 3 : Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века / В.Д. Конен. — 5-е изд. — 1981. — 534 с.

62. Коннов, В. П. Пути развития немецкой романтической песни : учебное пособие по курсу истории музыки для студентов музыкальных специализаций / Санкт-Петербургский государственный институт культуры. — Санкт-Петербург : СПбГИК, 1992. — 43 с.

63. Коптяев, А. К 50-летию смерти Р. Шумана / А. Коптяев // Мир Божий. — 1906. — №7. — Отд. 2. — С. 38–40.

64. Коробова, А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность / А.Г. Коробова. — Москва : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. — 173 с.

65. Крылова А. В. Вокальный цикл : Вопросы теории и истории жанра : Лекция по курсу «Анализ муз. произведений»: 17.00.02. Музыковедение / Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных. — Москва : ГМПИ, 1988. — 48 с.

66. Кюи, Ц. А. Избранные статьи / Ц.А. Кюи ; сост., авт. вступительной статья и примеч. И. Л. Гусин ; Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки. — Ленинград : Гос. музыкальное изд-во, 1952. — 691 с.

67. Ларош, Г. А. Шуман как фортепианный композитор / Г.А. Ларош // Избранные статьи в пяти выпусках. Вып. 5. — Ленинград : Музыка, 1978. — С. 19–29.

68. Левенсон, О. Я. В концертной зале : (Муз. фельетоны) / О.Я. Левенсон. — Москва : типо-лит. Н.С. Скворцова, 1880. — XIV, 3-380 с.

69. Лист, Ф. Избранные статьи / Предисловие и общая редакция Я. Мильштейна ; Ред. текста, вступ. статья и примечания С. Барского. — Москва : Музгиз, 1959. — 464 с.

70. Лосева, О. В. Кто, кому и почему: заметки о шумановских посвящениях: к 150-летию со дня смерти Роберта Шумана / О. В. Лосева // Музыкальная академия : Научно-теоретический и критико-публицистический журнал / гл. ред. Ю. С. Корев. — 2006. — № 4. — С.162-166.

71. Лосева, О.В. Роберт и Клара Шуман: русские пути. К проблеме взаимодействия культур: автореферат дис.... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Лосева Ольга Владимировна; [Место защиты: Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ]. — Москва, 2012. — 43 с.

72. Лю, Хуэй. «Альбомы для юношества» Р. Шумана: опыт сравнительного анализа / Лю Хуэй // Университетский научный журнал. (Филологические и исторические науки, искусствоведение). — 2018. — № 38. — С. 160–165.

73. Лю, Хуэй. Вокальные сочинения Р. Шумана на стихи В. Гете / Лю Хуэй // Университетский научный журнал. (Филологические и исторические науки, искусствоведение). — 2017. — № 26. — С. 75–80.

74. Лю, Хуэй. Камерно-вокальные сочинения позднего периода творчества Роберта Шумана / Лю Хуэй // Bulletin of the international centre of art and education = Бюллетень международного центра «Искусство и образование». — 2023. — № 4. — С. 36–41.

75. Лю, Хуэй. Музыка для юношества Р. Шумана: опыт сравнительного анализа / Лю Хуэй // Проблемные пространства детства: воспитание, образование, культура: сборник научных трудов / главный редактор К.В. Султанов. — Санкт-Петербург: Астерион, 2018. — С. 439–444.

76. Лю, Хуэй. О поэтической основе вокального наследия Роберта Шумана / Лю Хуэй // Музыкальная культура глазами молодых ученых:

сборник научных трудов / редактор-составитель Н.И. Верб, научный редактор Р.Г. Шитикова. — Санкт-Петербург: Астерион, 2017. — Вып. 12. — С. 20–25.

77. Лю, Хуэй. Песни Шумана из вокального цикла «Мирты»: (к проблеме исполнительской интерпретации) / Лю Хуэй, Л.А. Скафтымова // Университетский научный журнал (Филологические и исторические науки, искусствоведение). — 2017. — № 31. — С. 82–87.

78. Мадишева, Т. Співак і мова: культура співу мовою оригіналу: теорія та практика: навч. посіб. для студ. вокал. ф-тів ВНЗ культури і мистец. України / Т. П. Мадишева. — Харків: Штріх, 2002. — 123 с.

79. Малько, Н. А. Основы техники дирижирования / Н.А. Малько ; перевод с английского: Б. Малько. — Санкт-Петербург : Композитор, 2015. — 251 с.

80. Мамиконян, Т. А. Некоторые вопросы интерпретации вокальных миниатюр из песен для юношества Р. Шумана / Т.А. Мамиконян // Проблемы науки. — 2022. — №2 (171). — С. 83–89.

81. Маркус, С.А. История музыкальной эстетики. : Т. 1- Т. 2: Романтизм и борьба эстетических направлений / С.А. Маркус. — Музыка, 1968. — 687 с.

82. Меркулов, А. М. Фортепьянные сюитные циклы Шумана : Вопросы целостности композиции и интерпретации / А.М. Меркулов. — Москва : Музыка, 1991. — 93 с.

83. Мильштейн, Я. И. Очерки о Шопене / Предисловие В. В. Задерацкого. — Москва : Музыка, 1987. — 174 с.

84. Мильштейн, Я. И. Ф. Лист. — 2-е изд., расширенное и дополненное [Т.] 1-2. — Москва : Музыка, 1971. — Ф. Лист. [Т.] 2. — Москва : Музыка, 1971. — 599 с.

85. Моррис В. Искусство и жизнь : Избранные статьи, лекции, речи, письма : Перевод / Сост. и авт. вступ. статьи, с. 7-9, А.А. Аникст ; Коммент. Р.Ф. Усмановой. — Москва : Искусство, 1973. — 511 с.

86. Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 3 / Сост.: Н.С. Николаева и др. ; Редкол.: Е.И. Гордина и др. — Москва : Композитор, 2003. — 448 с.

87. Музыка Австрии и Германии XIX века : учебное пособие : в 3 книгах / Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Кафедра истории зарубежной музыки ; под общей редакцией Т.Э. Цытович. — Книга 2 / [С. Н. Питина, Н. В. Николаева, Е. М. Царёва и др. — Москва : Музыка, 1990. — 525 с.

88. Музыкальная литература зарубежных стран : учебное пособие для музыкальных училищ / под ред. Е. Царевой. Вып. 1 / В.С. Галацкая и др. — 2013. — 526 с.

89. Музыкальная эстетика Германии XIX века: антология: в 2 т. / Сост. Ал. В. Михайлов и В. П. Шестаков; общая вступ. статья, вступ. статьи к разделам, примеч. и указ. имен Ал. В. Михайлова; ред. Н.Г. Шахназарова. Т. I. — Москва : Музыка, 1981. — 415 с.

90. Музыкальное наследие Чайковского : Из истории его произведений / Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств. Гос. дом-музей П.И. Чайковского в Клину. — Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1958. — 542 с.

91. Назайкинский, Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры / Е. В. Назайкинский // История в музыке: избранные исследования / Е.В. Назайкинский. — Москва : МГК им П. И. Чайковского, 2009. — С. 371–391.

92. Наухауз, Г. Возвращение к слову : поздние литературные труды Роберта Шумана / Г. Наухауз // Музыкальная академия : Научно-теоретический и критико-публицистический журнал / Главный редактор Ю.С. Корев. — 2006. — № 4. — С.166–171.

93. Николаева, Н.С. Романтизм и музыкальное искусство / Н.С. Николаева // Музыка Австрии и Германии XIX века: Учебное пособие

в 3 кн. / под общ. ред. Т. Э. Цытович. — Москва : Музыка, 1975. — Кн. 1. — С. 7–26.

94. Ноймайр, А. Музыка и медицина. На примере немецкой романтики / Антон Ноймайр ; Пер. с нем. Т.И. Колобовой, Н.Н. Позднышева. — Ростов-на-Дону : Феникс, 1997. — 475 с.

95. О музыке и музыкантах : Собрание статей : В 2 т. : Пер. с нем. / Сост., текстол. ред., вступительная статья [с. 9-66], комментарии и указ. Д.В. Житомирского. Т. 1. — 1975. — 407 с.

96. О музыке и музыкантах : Собрание статей : В 2 т. : Пер. с нем. / Сост., текстол. ред., вступительная статья [с. 9-66], комментарии и указ. Д.В. Житомирского. Т. 2-А. — 1978. — 327 с.

97. Поспелов, Г.Н. Общее литературоведение и историческая поэтика / Г.Н. Поспелов // Вопросы литературы. — 1986. — №1. — С. 163–189.

98. Путилов, А. Шуман в квадрате / сост. А. Путилов. — Москва : Издательский дом «Классика-XXI», 2008. — 95 с.

99. Рим, В. Глубокая, прекрасная, великая / В. Рим // Советская музыка. — 1985. — № 2. — С.100–101.

100. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: сборник научных трудов / сост. Г. И. Ганзбург ; Харьковские ассамблеи, Институт музыкознания. — Харьков: РА-Каравелла, 1997. — 270 с.

101. Рубинштейн, А. Г. Литературное наследие : в 3 т. / Текстол. подгот., вступ. ст. и коммент. Л. А. Баренбойма. — Москва : Музыка. — Т. 1 : Статьи. Книги. Докладные записки. Речи / Л. А. Баренбойм. — 1983. — 215 с.

102. Рубинштейн, А. Г. Разговор о музыке (музыка и ее мастера) // Литературное наследие. В 3-х т. / сост., текстолог. подготовка, коммент. И вступит. статья Л. А. Баренбойма. М.: Музыка, 1983. — Т. 1. — С. 110-162.

103. Русский романтизм : Сборник статей под ред. А. И. Белецкого / Предисловие: А. Белецкий. — Ленинград : Academia, 1927. — 151 с.

104. Русско-немецкие музыкальные связи сборник статей / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова,

Каф. истории зарубеж. музыки; ред.-сост.: д. иск., проф. А.К. Кенигсберг, ред.: к. иск. Н.А. Брагинская. — Санкт-Петербург : Изд-во Политехнического университета, 2006. — 205 с.

105. Свириденко, С.А. Шуман и его песни Очерк (с нотными примерами) / С.А. Свириденко; Заглавный лист композиция худож. Иоффе. — Санкт-Петербург : тип. А. Бенке, 1911. — 65 с.

106. Секреты фортепианного мастерства: мысли и афоризмы / сост., вступ. ст. Н. Енукидзе, В. Есаков. — Москва : Классика-XXI, 2007. — 146 с.

107. Сёмина, А. Е. Хрестоматия по музыкальной литературе. Франц Шуберт. Роберт Шуман : учебное пособие для СПО / А. Е. Сёмина. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Планета Музыки, 2021. — 64 с.

108. Сильман Т. И. Заметки о лирике / Т. И. Сильман. — Ленинград : Советский писатель. Ленингр. отделение, 1977. — 223 с.

109. Скребков, С.С. Художественные принципы музыкальных стилей : учебное пособие : для студентов и аспирантов консерваторий, музыкальных колледжей, обучающихся по направлениям: музыковедение, исполнительство, композиция, музыкальная педагогика / С.С. Скребков. — Изд. 3-е, доп. — Санкт-Петербург [и др.] : Лань, 2018. — 446 с.

110. Смирнова, М.В. Из золотого фонда педагогического репертуара. Р. Шуман «Альбом для юношества», «Детские сцены», П. Чайковский «Детский альбом», К. Дебюсси «Детский уголок», С. Прокофьев «Детская музыка». Учебное пособие / М.В. Смирнова. — Санкт-Петербург : Композитор, 2009. — 188 с.

111. Смирнова, М.В. К проблеме интерпретации поздних фортепианных опусов Брамса / М.В. Смирнова // Музыкальное образование и воспитание в России, странах СНГ и Европы в XXI веке. Состояние и перспективы : сборник материалов III международной конференции (25-27 октября 2007 г. ; Санкт-Петербург) / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова ; ред.-составители :

Д. Н. Часовитин, Н.П. Гурова. — Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2008. — С. 270–274.

112. Соколов, О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О.В. Соколов. — Нижний Новгород : Издательство Нижегородского Университета, 1994. — 218 с.

113. Театрализация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред. упоряд. Л. В. Шаповалова. — Харків, 2010. — Вип. 28. — С. 145–158.

114. Тиандер, К.Ф. Притчи Одина / К.Ф. Тиандер // Записки Неофилологического общества (бывшего Отделения Филологического общества по романо-германской филологии) при Санкт-Петербургском университете. — Санкт-Петербург, 1910. — Вып. 4. — 1910 / Издан под ред. д. членов О-ва проф. Д.К. Петрова и прив.-доц. К.Ф. Тиандера. — [Типо-лит. А.Э. Винке], 1910. — 177 с.

115. Федоров, Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма : структура и семантика / Ф.П. Федоров. — Москва : МИК, 2004. — 366 с.

116. Христиан Иоганн Генрих Гейне: Цитаты. Высказывания. — URL: <http://moudrost.ru/avtor/genrikh-geyne-1.html> (дата обращения: 21.10.2018). — Режим доступа: свободный доступ. — Текст: электронный.

117. Царёва, Е. Роберт Шуман. Штрихи к «русскому портрету» композитора / Е. Царева // Музыкальная академия. — 2010. — № 2. — С. 86–90.

118. Цветаева, М.И. Поэт о критике. — URL: <https://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/poet-o-kritike.htm?ysclid=mr2eahaca362523107> (дата обращения: 22.10.2018). — Режим доступа: свободный доступ. — Текст: электронный.

119. Чернявская, Ю. Г. Фантазийные сочинения Роберта Шумана: к истории и теории жанра фантазии : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Чернявская Юлия Германовна; Место защиты:

Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. — Москва, 2017. — 24 с.

120. Чинаев, В.П. Метафора дали: романтическая концепция звука и фортепиано Шумана / В.П. Чинаев // Научный вестник Московской консерватории. — 2010. — № 3. — С. 84–98.

121. Чичерин, Г.В. Моцарт: Исследовательский этюд 1979 / Г.В. Чичерин; Вступительная статья, предисл. к 4-му изд., комментарии и перевод иностранного текста Е.Ф. Бронфин. — 4-е изд. — Ленинград : Музыка, 1979. — 253 с.

122. Шнабель А. «Ты никогда не будешь пианистом!» : Моя жизнь и музыка. Музыка и линия наибольшего сопротивления. Размышления о музыке / Артур Шнабель ; Пер. с англ. В. Бронгулеев, А. Хитрук. — 2-е изд. — Москва : Классика-XXI, 2002. — 332 с.

123. Шуман, Р. Жизненные правила для музыкантов: (Musikalische Haus und Lebensregeln) / Р. Шуман; пер. с нем.; ред. пер. и послесл. Д.В. Житомирского. — Москва : Музгиз, 1959. — 40 с.

124. Шуман, Р. Избранные песни для голоса и фортепиано [Ноты] = Selected song for voice and piano / Р. Шуман. — Москва : Музыка, 2014. — 70 с.

125. Шуман, Р. Избранные статьи о музыке : Пер. с нем. / [Ред., вступ. статья и примеч. Д. В. Житомирского. — Москва : Музгиз, 1956. — 400 с.

126. Шуман, Р. О музыке и музыкантах : Собрание статей : В 2 т. / Сост., текстол. ред., вступ. статья, коммент. и указ. д-ра искусствоведения Д.В. Житомирского ; Пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. — Москва : Музыка, 1975-. Т. 1. — 1975. — 406 с.

127. Шуман, Р. О музыке и музыкантах : Собрание статей : В 2 т. / Сост., текстол. ред., вступ. статья, коммент. и указ. д-ра искусствоведения Д.В. Житомирского ; Пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. — Москва : Музыка, 1975-. Т. 2-А. — 1978. — 326 с.

128. Шуман, Р. . О музыке и музыкантах : Собрание статей : В 2 т. / Сост., текстол. ред., вступ. статья, коммент. и указ. д-ра искусствоведения Д.В. Житомирского ; Пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. — Москва : Музыка, 1975-. — Т.2-Б. — 1979. — 294 с.

129. Шуман, Р. Письма : В 2 т. / Сост., науч. ред., вступительная статья, комментарии и указ. д. иск. Д.В. Житомирского ; Перевод с немецкого Д.В. Житомирского и др. — Москва : Музыка, 1982. — Т. 1. — 1970. — 719 с.

130. Шуман, Р. Письма : В 2 т. / Сост., науч. ред., вступительная статья, комментарии и указ. д. иск. Д.В. Житомирского ; Перевод с немецкого Д.В. Житомирского и др. — Москва : Музыка, 1982. — Т. 2 : 1840–1856. — 1982. — 525 с.

131. Шуман, Р. Рай и Пери : оратория для солистов, хора и оркестра : клавир / Р. Шуман ; либретто Э. Флексинга по восточной повести Т. Мура «Лалла Рук» ; пер. и вступ. ст. Дж. Далгата. — Ленинград : Музыка, 1987. — 196 с.

132. Шуман, Р. Собрание вокальных сочинений. — Т. 5. Песни: Для голоса с ф.-п. / Предисл. Д.В. Житомирского. — Москва : Музыка, 1969. — 184 с.

На европейских языках:

133. Boetticher W. Robert Schumanns Klavierwerke. — Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1984. Bd. 2. — 320 S.

134. Chissel J. The composer who died 10 years before his death // Music und Musicians. — Vol.- 1956. — № 11. — P. 11.

135. Chissell J. Schumann Piano Music. — Seattle: University of Washington Press, 1972. — 336 p.

136. Dahms W. Schumann. — Berlin: Schuster und Loeffler, 1916. — 459 S.

137. Daverio J. Robert Schumann: Herald of a «New Poetic Age». — Oxford: Oxford University Press, 1997. — 607 p.

138. Draheim J. Schumann // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2. völlig neu bearbeitete Ausgabe in 29 Bde. / hrsg. von F. Blume, L. Finscher. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2006. — Bd. 15. — Sp. 257–298.

139. Dürr W. Das deutsche Sololied im 19. Jh. — Wilhelmshaven 1984. — 351 S.

140. Edler A. Schumann und seine Zeit. — Laaber: Laaber-Verlag, 1982. — 416 S.

141. Eismann G. Robert Schumann, a biography in word and picture / english transl. by L. Jaeck. — Leipzig: Edition Leipzig, 1964. — 188 p.

142. Fischer-Dieskau, D. Robert Schumann: Wort und Musik: das Vokalwerk / Dietrich Fischer-Dieskau. — Stuttgart : Dt. Verlags-Anstalt, 1981. — 279 S.

143. Gerstmeyer A. Die Lieder Schumanns. Zur Musik des frühen 19. Jh., Tutzing 1982. — 168 S.

144. Green E. Between Text and Context: Schumann, Liszt, and the Reception of Dedications // Journal of Musicological Research. — London: Routledge, 2009. — P. 312–339.

145. Grolik Y. Musikalisch-rhetorische Figuren in vLiedern Robert Schumanns. — Frankfurt am Main: Haag & Herchen, 2002. — 196 S.

146. Haesler, L. (1982) Sprachvertonung in Robert Schumanns Liederzyklus “Dichterliebe” (1840). Ein Beitrag zur Psychoanalyse der musikalischen Kreativität. Psyche. — Zeitschrift für Psychoanalyse 36:908-950.

147. Hallmark R. E. The Genesis of Schumann's “Dichterliebe”: a Source Study. — Mich.: Ann Arbor, 1976. — 208 p.

148. Hoeckner B. Schumann and romantic distance // Journal the American Musicological Society, 1997. — Vol. 50, N 1. — p. 55–132.

149. Jensen E. F. Schumann. — Oxford: Oxford University Press, 2001. — 384 p.

150. Jolizza W. Das Lied und seine Geschichte. — Wien und Leipzig : A. Hartleben, 1910. — 692 S.

151. Kretschmar H. Geschichte des neueren deutschen Liedes von Albert bis Zelter.1. — Leipzig, 1911. — 185 S.

152. Kreuels H.-U. Schumanns Kerner-Lieder: Interpretation und Analyse sämtlicher Lieder Robert Schumanns nach Gedichten von Justinus Kerner mit besonderer Berücksichtigung der Liederreihe op. 35. — P. Lang, 2003 — 181 S.

153. Krowitt E.F. The Lied: Mirror of late Romanticism. — New Haven; London, 1996. — 323 p.

154. Marston N. Im Legendenton: Schumann's «Unsung Voice» // 19th-Century Music. — Oakland, California: University of California Press, 1993. — Vol. 16. — P. 227–241.

155. McCorkle M. L. Schumann R. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis / hrsg. von M. L. McCorkle; unter Mitwirkung von Akio Mayeda u. der Robert-Schumann Forschungsstelle. — München: G. Henle Verlag, 2003. — 1044 p.

156. Moore G. Dichterliebe. Die Lieder und Liederzyklen R. Schumanns, Wunderlich, Tbg. 1981. — 372 S.

157. Moser H. J. Das deutsche Lied seit Mozart. — Berlin : Atlantis Verlag, 1937. — 442 S.

158. Platinga, L. Theorie und Praxis der Liedkomposition bei Robert Schumann. In: Literatur und Musik. Hg. von Steven Paul Scher. — Berlin: Schmidt 1984. — S. 117–137.

159. Sams E. The songs of Robert Schumann. — London, Methuen, 1969. — 293 p.

160. Schumann R. Neue Zeitschrift für Musik. — Leipzig, 1836 Jg. Bd. 4. — 224 S.

161. Schumann und seine Dichter: Bericht über das 4. Internationale Schumann-Symposium. Hrsg. M. Wendt. (Schumann Forschungen Bd.4). — Mainz, 1993. — 180 p.

162. Wasielewski W. J. von. Robert Schumann: Eine Biographie. — Dresden: R. Kuntze, 1869. — 403 S.

163. Wörner K. H. Robert Schumann. — München, Zürich: Piper, 1987. — 371 S.

На китайском языке:

164. Ван Бинь. Художественные особенности и стили в художественной музыке Шумана / Ван Бинь. — Шаньдун: Университет Циндао, 2016. — С.73–75. 王彬. 从声乐套曲《诗人之恋》中探究舒曼艺术歌曲的创作风格. 山东: 青岛大学, 2016. 第73-75页

165. Ван Донлу. Романтические особенности в творчестве Шумана. Исследование музыки / Ван Донлу. — Пекин, 1982 (3). — С.17–20. 王东路. 舒曼音乐创作的浪漫主义特征, 音乐研究, 1982 (3): 第17–20页.

166. Пань Цзе. Эстетика в произведениях Шумана / Пань Цзе. — Сотня искусств, 2006, 22 (07). — С. 134–136. 潘洁. 论舒曼的美学思想. 艺术百家, 2006, 22 (07): 第134-136页.

167. Чжао Цянь. Характеристики и способ пения художественных произведений Шумана / Чжао Цянь // Хуаничжун, Ухань, 2006. — С.128–130. 赵茜. 舒曼艺术歌曲的特点及演唱处理. 黄钟 // 中国. 武汉音乐学院学报, 2006. 第128–130页.

ПРИЛОЖЕНИЕ. Нотные примеры

Пример 1. Р. Шуман. Любовь и жизнь женщины.
«Он прекрасней всех на свете»¹

Innig, lebhaft

Er, der Herrlichste von allen, wie so milde, wie so gut! Halde Lippen, klares

Пример 2. Р. Шуман. Любовь и жизнь женщины.
«Не знаю, верить ли счастью»

Etwas langsamer. *ritard.*

Mir wars, er habe gesprochen: „ich bin auf ewig dein“ mir wars ich träume noch immer, es kann ja nimmer so sein, es kann ja

¹ Нотные примеры приводятся по изданию Edition // Общероссийская медиатека НОТНЫЙ АРХИВ БОРИСА ТАРАКАНОВА: первое бесплатное нотно-музыкальное собрание в Русском Интернете. — Электронный ресурс. — Режим доступа: <https://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/lyubovi-i-zhizni-zhenshchini/> (дата обращения: 16.05.2021).

ritard.

nimmer so sein. 0 lass im Traume mich sterben ge wieget an sei ner

Edition Peters. 8714

Пример 3. Р. Шуман. Любовь и жизнь женщины.
«Ты в первый раз наносишь мне удар»

Adagio

Nun hast du mir den ersten Schmerz getan, der aber

traf. Du schläfst, du harter, unbarmherziger Mann, den Todes-

schlaf. Es blicket die Verlass'ne vor sich hin, die Welt ist leer, ist

Пример 4. Р. Шуман. Любовь и жизнь женщины.
 «Ты в первый раз наносишь мне удар»
 (фортепианная постлюдия)

Adagio *Tempo wie das erste Lied.* *pp*

p *pp*

Edition Peters 8714

Пример 5. Р. Шуман. Любовь и жизнь женщины.
 «Взор его при встрече»

Larghetto *p*

Seit ich ihn ge . se . hen, glaub' ich

ritard.

blind zu sein; wo ich hin nur blik.ke, seh' ich ihn al . lein; wie im

ritard.

Edition Peters 8714

wa - chen Trau - me schwebt sein Bild mir vor, taucht aus
tief - stem Dun - kel hel - ler, hel - ler nur em - por.

Пример 6. Р. Шуман. Любовь поэта.
«В сиянье теплых майских дней»²

Langsam, zart [Медленно, нежно]

Голос: В си. Ит.

Ф-п. p

я - ные теплых майских дней ли. сток раскрыл. ся
ioun - der schön. en Mo - nat Mai, als al. le Knos. pen

каж-дый, во мне то-гда про-сну-лась люб-ви и лас-ки
spran - gen, da ist in mei. net Her - zen die Lie - be auf. ge.

cresc.

² Нотные примеры приводятся по изданию: Шуман Р. Любовь поэта: цикл на слова Генриха Гейне для голоса в сопровождении фортепиано. Москва: Музыка, 1989. 48 с.

Пример 7. Р. Шуман. Любовь поэта.
«Над Рейна светлым простором»

Ziemlich langsam [Довольно медленно]

Над Рей- на свет- лым про- сто- ром, кра- су- ясь
Im Rhein, im hei- li- gen Stro- me, da spie- gel

в зер- ка- ле вод, ве- ли- чьем древ- ним гор-
sich in den Well'n mit sei- net gro- ßen Do-

Пример 8. Р. Шуман. Любовь поэта.
«Я не сержусь»

гне- ва нет. Го- рит ог- нем тво- ей кра-
ne ser- juss. le nicht. Wie du auch strahlst in Di- a-

сы ал- маз, нов сердце ночь, в нем свет дав- но по- гас- я э- то
so- sei- ner, es fällt kein Strahl in deines Her- zens Nacht, das weiß ich

знал. знал. Я не сер.
längst. Ich ser- je

Пример 9. Р. Шуман. Мирты. «Посвящение»³

Robert Schumann, Op. 25.
(Original-Ausgabe.)

Innig, lebhaft.

Singstimme.
1. Du mei-ne See - le, du 'mein

Pianoforte.
mf

Herz, du mei-ne Wonn', o du mein

Пример 10. Р. Шуман. Мирты. «Посвящение»

Schmerz, du mei-ne Welt, in der ich le - be, mein Him - mel

³ Нотные примеры в настоящей работе даны по: Shumann Lieder für Singstimme und Klavier Band I Ausgabe für Alt oder Baß Herausgegeben von Max Friedlaender «Edition Peters Leipzig. Nr.2383 O.J.

Пример 11. Р. Шуман. Мирты. «Посвящение».
Средняя часть

p
Du bist die Ruh', du bist der

p

Пример 12. Р. Шуман. Мирты. «Посвящение»

ritard.
le-be, mein Him-mel du, dar-ein ich schwe-be, mein gu-ter

steigend und eilend ritard.

p

Пример 13. Р. Шуман. Мирты. «Свободомыслие»

Frisch.
Laßt mich nur auf meinem Sat-tel

f

Пример 14. Р. Шуман. Мирты. «Орешник»

Allegretto.
Es grü-net ein Nuß-baum

p

Pedal

vor dem Haus,

Пример 15. Р. Шуман. Мирты. «Орешник»

was. Sie flü - stern, sie flü - stern, - wer

Пример 16. Р. Шуман. Мирты. «Кто-то»

Innig, auch leidenschaftlich.

Mein Herz ist be - trübt - ich sag' es nicht - mein Herz ist be - trübt um Je - mand; ich könn - te wachen die läng - ste Nacht, und

17. Р. Шуман. Мирты. «Кто-то»

Je - mand!

Пример 18. Р. Шуман. Мирты. «Когда один». Средняя часть.

nie - mand setzt mir Schran - ken, ich hab' so mei - ne eig - nen Ge - dan - ken.

ad libitum - ritard.

ritard.

Пример 19. Р. Шуман. Мирты. «Эй, грубиян!».

Wein bringt, se - he mich freund - lich an, sonst trübt sich der Eil - fer im

Пример 20. Р. Шуман. Мирты. «Эй, грубиян!»

Etwas langsamer.

lieb - li - cher Kna - be, du, komm' her - ein, was stehst du denn da auf der

Пример 21. Р. Шуман. Мирты. «Лотос»

Ziemlich langsam.

Die Lo - tos - blu - me äng - stigt

Пример 22. Р. Шуман. Мирты. «Лотос»

Mond, der ist - ihr Ruh - le, er weckt sie mit sei - nem

Пример 23. Р. Шуман. Мирты. «Лотос»

from - mes Blu - men - ge - sicht. Sie blüht und glüht und. leuch - tet, und star - ret stumm in die Höhl; - sie

Пример 24. Р. Шуман. Мирты. «Талисман»

Feierlich, nicht zu langsam.

Got - tes ist der O - ri - ent! Got - tes ist der Oc - ci - dent!

Nord- und südliches Ge_lände ruht im Frieden seiner Hände... Er der Ein_zi-ge, Ge.

25. Р. Шуман. Мирты. «Талисман»

Mich ver_wir-ren will das Ir-ren; doch du

Пример 26. Р. Шуман. Мирты. «Песня Зюлейки»

Ziemlich langsam.

Wie mit in_nigstem Be_ha-gen, Lied, emp_find' ich dei_nen

Sinn! Lie-be-voll du scheinst zu sa-gen, daß ich

Пример 27. Р. Шуман. Мирты. «Вдова горца»

Rasch, nach und nach heftig.

Ich bin ge-kommen ins Nie-der-land, o weh, o weh, o

Пример 28. Р. Шуман. Мирты. «Вдова горца».
Заключительный раздел



Пример 29. Р. Шуман. Мирты. «О, родимая моя»

Sehr innig.
Andantino.
p nicht schnell

Mut - ter, — Mut - ter! glau - be

Pedal.

Пример 30. Р. Шуман. Мирты. «О, родимая моя»,
заклучительный раздел

ritard.
rit.

ward zu solchem, sol - chem Glanz.

ritard.
rit.
p

Adagio.
ritard.
*Ped. **
*Ped. **

Пример 31. Р. Шуман. Мирты. «Не печалься ты, родная»

Larghetto.

p

Laß mich ihm am Bu-sen han-gen, Mut-ter,

Пример 32. Р. Шуман. Мирты. «Не печалься ты, родная»

ritard.

soll das en-den? En-den? En-den soll sich's nie, wen - den? noch nicht weiß ich,

ritard.

33. Р. Шуман. Мирты. «Прощание горца»

Frisch.

p

Mein
Leb'

Пример 34. Р. Шуман. Мирты. «Прощание горца»

Herz ist im Hoch - land, mein Herz ist nicht hier; mein
wohl, mein Hoch - land, mein hei - mi - scher Ort! die

Пример 35. Р. Шуман. Мирты. «Прощание горца», средняя часть

Lebt wohl ihr Ber - ge, be -

Пример 36. Р. Шуман. Мирты. «Колыбельная песня горца»

Leise. *p*

1. Schla - fe, sü - ßer klei - ner Do - nald, E - ben - bild des
 2. Schelm, hast Äng - lein schwarz wie Koh - len! wenn du groß bist,
 3. Darfst in Nie - der - land nicht feh - len; dort, mein Büb - chen,

37. Р. Шуман. Мирты. «Колыбельная песня горца», кульминация

1. weiß der ed - le Olan - aufs Haar, weiß der ed - le
 2. brin - ge heim 'ne Car - lisle - Kuh, brin - ge heim 'ne
 3. und ins Hoch - land komm zu - rück, und ins Hoch - land

Пример 38. Р. Шуман. Мирты. «Колыбельная песня горца», заключение

1. Olan - aufs Haar.
 2. Car - lisle - Kuh!
 3. komm zu - rück!

Пример 39. Р. Шуман. Мирты. «Из еврейских мелодий»

Sehr langsam.

p ritard.
Mein Herz ist

Пример 40. Р. Шуман. Мирты. «Из еврейских мелодий»

ritard.
schwer! Auf! von der Wand die Lau - te, nur sie al -

Пример 41. Р. Шуман. Мирты. «Из еврейских мелодий»,
средняя часть

ritard.
Tö - ne, die das Herz be - tö - ren!
ritard.

p
Kann noch mein Herz ein Hof-fen

Пример 42. Р. Шуман. Мирты. «Из еврейских мелодий»

näh-ren, es zaubern die-se Tö-ne her, und

Пример 43. Р. Шуман. Мирты. «Из еврейских мелодий»,
кульминация

nach und nach schneller-
lang, und jetzt, und jetzt, vom Äu-ßersten be-leh-ret,
da brech' es o-der heil' im Sang.

Пример 44. Р. Шуман. Мирты. «Загадка»

Gut zu deklamieren.
mf
Es flü-ster's der Himmel, es murt es die Höl-le, nur

Пример 45. Р. Шуман. Мирты. «Загадка»

hauchst es täg - lich, es ist nur ein_ (was ist's?) Es ist nur ein

Пример 46. Р. Шуман. Мирты. «Тихо, к ней плывем скорей»

Heimlich, streng im Takt.

ru - dern hier, mein Gon - do - lier, leis,

Пример 47. Р. Шуман. Мирты. «Тихо, к ней плывем скорей»

könn - te, wie er schau - en kann, der Him - mel re - den - traun, er

Пример 48. Р. Шуман. Мирты. «Тихо, к ней плывем скорей»

sprä - che vie - les wohl von dem, was nachts die Ster - ne schau'n! Leis,



Пример 49. Р. Шуман. Мирты. «Умолкла Пьяцетта»



Пример 50. Р. Шуман. Мирты. «Умолкла Пьяцетта»

Пример 51. Р. Шуман. Мирты. «Умолкла Пьяцетта»,
заключение

Пример 52. Р. Шуман. Мирты. «Жена вождя»

Keck. *f*

Hoch zu Pferd! Stahl auf zar-tem Lei-be, Helm und

Schwert zie-men Hauptmanns Wei-be. *mf* Tö-net

Пример 53. Р. Шуман. Мирты. «Жена вождя»

Пример 54. Р. Шуман. Мирты. «Вдаль, вдаль»

Ziemlich langsam. *p*

1. Wie
2. Was
3. Er

1. kann ich froh und mun-ter sein und flink mich drehn bei mei-nem Leid?
2. kümmert mich des Win-ter's Frost, und ob es drau-ßen stürmt und schneit?
3. hat die Handschuh mir geschenkt, das bun-te Tuch, das seid'-ne Kleid;

Пример 55. Р. Шуман. Мирты. «Вдаль, вдаль»

1. Der schmucke Jun - ge, der mich liebt, ist ü - ber die Ber - ge
 2. Im Au - ge blinkt die Trä - ne mir, denk' ich an ihn, der
 3. doch er, dem ich's zur Eh - re trag, ist ü - ber die Ber - ge

1. weit, weit, ist ü - ber die Ber - ge weit, weit!
 2. weit, weit, denk' ich an ihn, der weit, weit!
 3. weit, weit, ist ü - ber die Ber - ge weit, weit!

1. dan - do
 2. dan - do
 3. dan - do

Пример 56. Р. Шуман. Мирты. «К чему слеза одиноко»

Ziemlich langsam, mit inniger Empfindung.

Was will die ein - sa - me Trä - ne? sie trübt mir ja — den

Пример 57. Р. Шуман. Мирты. «К чему слеза одиноко»

mei - nen Qua - len und Freu - den zer - flos - sen in Nacht und Wind. Wie

Пример 58. Р. Шуман. Мирты. «К чему слеза одиноко»

Hauch! Du al - te, ein - sa - me Trä - ne, zer - flie - ße jetzt - un - der

pp *ritar. dan. do*

auch!

p *pp* *ritar. dan. do*

Пример 59. Р. Шуман. Мирты. «Никто»

Frisch. *mf*

Ich hab' mein Weib al - lein und

teil' es, traun! mit nie - mand; nicht Hahn - rei will ich sein, zum

Пример 60. Р. Шуман. Мирты. «На западе»

Einfach. *p*

Ich schau' ü - ber Forth hin - ü - ber nach Nord: was hel - fen mir Nord und

Пример 61. Р. Шуман. Мирты. «На западе»

fer - ne Land und die wil - de See? Aus We - sten winkt, wo die Son - ne sinkt,

Пример 62. Р. Шуман. Мирты. «Как ландыш ты прекрасна»

Langsam. *p* Du bist wie ei - ne Blu - me, so hold und schön und

Пример 63. Р. Шуман. Мирты. «Как ландыш ты прекрасна»

ritard. sollt; ritard. be - tend, daß Gott dich er - hal - te ritard. so rein und schön und ritard.

Пример 64. Р. Шуман. Мирты. «Как ландыш ты прекрасна», постлюдия

hold. *p* ritar - dan - do

Пример 65. Р. Шуман. Мирты. «Из восточных роз»

Ruhig, zart. *p*

Ich sen - de ei - nen Gruß wie Duft der Ro - sen,

Pedal.

Пример 66. Р. Шуман. Мирты. «Напоследок»

Adagio. *p*

Hier in die - sen erd - beklom - men Lüf - ten, wo die Weh - mut taut,

Пример 67. Р. Шуман. Мирты. «Напоследок»

ritar - dan - do

Wenn uns, dro - ben auf - ge - nom - men, Got - tes Sonn' ent - ge - genschaut,

ritar - dan - do

p

wird die Lie - be den voll - komm'nen Kranz uns flech - ten, Schwester, Braut!

Пример 68. Р. Шуман. Мирты. «Напоследок», заключение

pp

pp

Пример 69. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Вечерняя звезда»⁴

№1. Der Abendstern.
Langsam.

1. Du lieb - li - cher Stern, du leuch - test so
2. Wie lieb' ich doch dich so herz - in - nig
3. So blick' ich nach dir, sei's dort o - der
4. Wie nickst du mir zu in früh - li - cher

Пример 70. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«К мотыльку»

№2. Schmetterling.
Schnell.

1. O Schmet - ter - ling sprich, was flie - hest du
2. Jetzt fern und dann nah, jetzt hier und dann
3. Ich thu' dir kein Leid: o bleib' al - le
4. So spräch' ich zu dir: komm, komm doch zu

Пример 71. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«К мотыльку»

nich? wa - rum doch so ei - lig, jetzt fern und dann nah, jetzt fern und dann nah!
da - ich will dich nicht haschen, ich thu' dir kein Leid, ich thu' dir kein Leid.
zeit! und wär' ich ein Blümchen, so spräch' ich zu dir, so spräch' ich zu dir.
mir! ich schenk' dir mein Herzchen, wie gut bin ich dir! wie gut bin ich dir!

⁴ Нотные примеры приводятся по изданию: Robert Schumann's Werke. Herausgegeben von Clara Schumann. Serie XIII. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. № 138. Lieder-Album für die Jugend Op.79. Verlag von Breitkopf und Bartel in Leipzig.

Пример 72. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Весенняя весть»

№3.

Frühlingsbotschaft.

Munter.

1. Ku-ekuk, Ku-ekuk ruft aus dem Wald: las-set uns sin-gen, las-set uns springen, las-set uns
2. Ku-ekuk, Ku-ekuk lässt nicht sein Schrein: Komm in die Fel-der, Wie-sen und Wäl-der! komm in die
3. Ku-ekuk, Ku-ekuk, treff-li-cher Held! Was du ge-sun-gen, ist dir ge-lun-gen, ist dir ge-

Пример 73. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Весенняя весть»

sin-gen und sprin-gen! Früh-ling wird es nun bald, Früh-ling wird es nun bald!
Fel-der und Wäl-der! Früh-ling, stel-le dich ein, Früh-ling, stel-le dich ein!
lun-gen, ge-lun-gen: Win-ter räu-met das Feld, Win-ter räu-met das Feld.

Пример 74. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Весенний привет»

Sehr mässig.

1. So sei ge-grüsst viel tau-send-mal, hol-der, hol-der Früh-ling! Will-
2. Du kommst, und froh ist al-le Welt, hol-der, hol-der Früh-ling! Es
3. So sei ge-grüsst viel tau-send-mal, hol-der, hol-der Früh-ling! O

kom-men hier in un-serm Thal, hol-der, hol-der Früh-ling! Hol-der Früh-ling,
freut sich Wie-se, Wald und Feld, hol-der, hol-der Früh-ling! Ju-bel tönt dir
bleib' recht lang' in un-serm Thal, hol-der, hol-der Früh-ling! Kehr'in al-le

Пример 75. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Небывалая страна»

№ 5.

Lustig vorzutragen.

1. Kommt, wir wol-len uns be - ge-ben jet-zo in's Schlar-af-fen-land! Seht, da ist ein lu-stig
2. Und- von Kuchen, But-ter - we-cken sind die Zwei-ge voll und schwer, Fei-gen wachsen in den
3. Und die Strassen al-ler Or-ten, je - der Weg und je-de Bahn sind ge-baut aus Zu-cker.
4. Ja, das mag ein schönes Le-ben und ein herr-lich Ländchen sein. Man-cher hat sich hin-be-

Пример 76. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Небывалая страна»

№ 6.

Nicht schnell.

Der Son-tag ist ge-kom-men, ein

Пример 77. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Цыганская песенка»

mit dem Hand-geld ging er durch, und mor-gen muss er-han-gen.

2. Hol-ten mich aus mei-nem Ker-ker, setz-ten auf den

Пример 78. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Цыганская песенка (2)»

Langsam.

Je-den Mor-gen, in der Frü-he, wenn mich weckt das Ta-ges-licht, mit-dem

Пример 79. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Цыганская песенка (2)»

Frü-he, wenn mich weckt das Ta-ges-licht, mit-dem Wasser mei-ner Augen-wasch' ich dann mein An-ge-sicht.

Пример 80. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Песня горного пастушка»

er-sten hier, am län-g-sten wei-let sie bei mir, ich bin der Knab' vom
Nord und Süd, so ü-ber-schallt sie doch mein Lied; ich bin der Knab' vom
ru-fe zu: Lasst mei-nes Va-ter's Haus in Ruh! ich bin der Knab' vom
tret' in's Glied und schwing' mein Schwert und sing' mein Lied; ich bin der Knab' vom

Пример 81. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Совенок»

Nicht schnell.

1. Ich ar-mes Kätz-lein klei-ne, wo soll ich flie-gen aus, bei Nacht so gar al-
will's Ge-fie-der schwin-gen gen Holz im grü-nen Wald, die Vög-lein hö-ren
Kin-der un-ten glau-ben, ich deu-te Bö-ses an, sie wol-len mich ver-
Ast ist mir ent-wi-chen, dar-auf ich ru-hen sollt; sein' Blätt-lein all' ver-

Пример 82. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Совенок», кульминация

lei-ne bringt mir so manchen Graus: das macht der Eulen Un-ge-stalt, ihr Trauern
 sin-gen in mancher-lei Ge-stalt. Vor-al-len lieb ich Nachti-gall, vor-al-len
 treiben, dass ich nicht schreien kaan: wenn ich was deu-te, thut mir's leid, und was ich
 bli-chen, Frau Nach-ti-gall ge-holt: das schafft der Eulen fal-sche Tück', die stö-ret

man-nig-falt, ich ar-mes Käuz-lein! 2. Ich
 liebt mich Nachti-gall, ich ar-mes Käuz-lein! 3. Die
 schrei' ist kei-ne Freud', ich ar-mes Käuz-lein! 4. Mein
 all' mein Glück, ich ar-mes Käuz-lein!

1. 2. 3. Schluss.

Пример 83. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«На простор»

1. Wie blüht es im Tha-le, wie grünt's auf den Höl'n! und wie ist es doch im
 2. Es la-det der Frühling, der Früh-ling uns ein: nach der Wei-den-flö-te
 3. Wer woll-te nicht tan-zen dem Früh-ling zu Lieb, der den schlim-men, lan-gen

Пример 84. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Песочный человечек»

Nicht zu schnell.

1. Zwei
2. Von

pp

fei - ne Stief - lein hab' ich an, mit wunder - wei - chen
mei - nem Sand zwei Kör - ne - lein streut' ich auf ih - re

Пример 85. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Пестрый мотылек»

№ 13.

Nicht schnell.

1. Ma - ri - en - würmchen, se - tze dich auf mei - ne Hand, auf mei - ne Hand, ich

Пример 86. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Сирота»

№ 14.

Langsam.

1. Der Früh - ling keh - ret wie - der, und Al - les freu - et
2. Was soll mir ar - men Kin - de des Früh - lings Pracht und

Пример 87. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Рождественская песня»

№ 16.

Langsam.

Als das Christ - kind ward zur Welt ge - bracht, das uns von der Höl - le ge -

Пример 88. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Рождественская песня»

Fuss des Herrn, Hal - le - lu - jah, Kind Je - sus!

Chor.
Hal - le - lu - jah, Kind Je - sus!

Пример 89. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Рождественская песня»

Kind, es denkt die Glo-cke hängt da dro-ben auf dem Stuhle. Schon hat's den Weg in's Feld ge-lenkt, als
Immer stärker.

lief es aus der Schu-le. Die Glo-cke, Glo-cke tönt nicht mehr, die Mut-ter hat ge-fa-ckelt. Doch

Пример 90. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Рождественская песня»

welch ein Schrecken hinter her! die Glo-cke kommt ge-wa-ckelt! Sie wackelt schnell, man glaubt es kaum, das

ar.me Kind im Schrecken, es läuft, es rennt, als wie im Traum; die Glo.cke wird es decken. Doch

Пример 91 Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Приход весны»

№19.

Nicht schnell.

Nach die-sen trü - ben Ta - gen, wie ist so hell das Feld!

Пример 92. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Приход весны»

Re - ben wer - den grün! o Herz, das sei dein Zei - chen, wer.de

fp
froh und kühn!

Пример 93. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Те, кто хранят покой детей»

cresc. *p*

ih - rem Bett zwei Eng - lein steh'n, de - eken sie zu, de - eken sie auf,
 bei - den En - gel schla - fen geh'n, reicht nun nicht mehr der Eng - lein Macht,

cresc. *p*

ha - ben ein lie - ben - des Au - ge d'rauf.
 der lie - be Gott hält selbst die Wacht.

Пример 94. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Прощание пастуха»

Wir fahren zu Berg, wir kom - men wieder, wenn der

Ku - ckuk ruft, wenn er - wa - chen die Lieder, wenn mit Bla - men die

sp *sp*

Пример 95. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«В легкой дымке»

wie - der flatternd durch die Lüf - te. Sü - sse, wohl - be - kann - te

Пример 96. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«В легкой дымке»

nommen, ja du bist!

Пример 97. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Песня юного стрелка»

№ 25. (Aus Schiller's Wilhelm Tell.)
Markirt, doch zart.

Mit dem Pfeil, dem Bo - gen, durch Ge - birg' und Thal kommt der Schütz' ge - zo - gen früh im Mor - gen - strahl. Wie im

Пример 98. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Песня юного стрелка»

flengt, was da kreucht und flengt.

Пример 99. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Подснежник»

№ 26.
Nicht schnell. M.M. $\text{♩} = 80.$

Der Schnee, der gestern noch in Flöckchen vom Himmel fiel, hängt nun geronnen heut als Glückchen am zarten Stiel. Schnee-glückchen lüftet; was bedeutet's

pp sehr gebunden
cresc.
sf

Пример 100. Р. Шуман. Альбом песен для юношества.
«Подснежник»

am zarten Stiel. Schnee-glückchen lüftet; was bedeutet's

cresc.

im stil - len Hain? O komm ge - schwind! im Hai - ne

sp

läu - tet's den Frühling ein. O kommt, ihr Blüt - ter, Blüt' und

p

And. *