

A 225
294

Рост. Геника.

~~178~~
801-83
10030-4

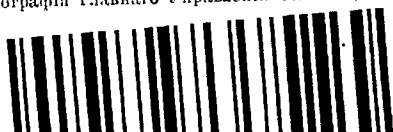
ШУМАНЪ

и его фортепiанное творчество.



Издание редакціи _____
„Русской Музыкальной Газеты“.
С.-Петербургъ, ул. Гоголя. 6.

Типографія Главнаго Управленія Удѣловъ, Моховая, 40.





Фортепіанный прогрессъ остановился на Шуманѣ, Шопенѣ и Листѣ. Изъ этихъ трехъ величайшихъ представителей и завершителей новѣйшаго фортепіаннаго стиля Шуманъ намъ наиболѣе близокъ по духу и тенденціямъ. Онъ сознавалъ, что его направленіе будетъ современемъ общимъ направленіемъ новой музыки. Полстолѣтіе прошло послѣ его смерти, а его фортепіанный стиль такъ свѣжъ и современенъ — словно Шуманъ живетъ среди насъ; піанисты воспитываются на идеалахъ, которые онъ завѣщалъ потомству. Онъ считалъ музыку облагороженнымъ языкомъ души. Его девизомъ было — поднимаясь — достигъ вершины лѣстницы. Онъ даже не желалъ, чтобы его понимали *всѣ*. Порой онъ чувствовалъ себя покинутымъ и одинокимъ на своемъ пути; ему казалось, что для публичнаго исполненія не подходитъ ни одна изъ его пьесъ ¹⁾. Весной 1838 г. онъ пишетъ своей невѣстѣ Кларѣ Викѣ: «Ты хорошо

¹⁾ См. Auszüge aus den Briefen an Clara Wieck, Leipzig 1898.

дѣлаешь, что не играешь мои «Симфоническіе этюды»: это не годится для публики и съ моей стороны было-бы юродствомъ жаловаться, что публика что-либо не поняла изъ того, что написано само для себя, безъ всякаго разсчета на успѣхъ».—Въ этомъ лежитъ глубокая разниа между творчествомъ Шумана и творчествомъ Листа и Шопена: тѣ всегда имѣли въ виду успѣхъ у слушателей, аудиторію; Листъ—блестящій концертный залъ, экстазъ толпы, Шопенъ—аристократическій салонъ, благоговѣніе интимнаго избраннаго кружка. Поэтому въ ихъ творествѣ нельзя отрицать доли рисовки. Такія пьесы, какъ «Variations sur La ci darem», «Grande fantaisie sur des airs polonais», Краковякъ, «Andante spianato et polonaise brillante» Шопена, или «Divertissement sur la Niobé de Pacini»—«sur La Fiancée d'Auber», различныя Reminiscences de Puritani, Sonnambula, Norma и т. д. Листа въ наши дни являются пережиткомъ стараго.

Шуманъ никогда не добивался быть признаннымъ толпой, не льстилъ ея вкусамъ, сознавая силу и будущность своей музыки. По его мнѣнію, молодой артистъ, не заботясь о времени и славѣ, долженъ преслѣдовать единственно свой идеалъ, съ величайшимъ стараніемъ относиться даже къ мельчайшему и долженъ быть готовымъ всѣмъ пожертвовать ради своего искусства.

Популярность фортепіанныхъ сочиненій Шумана началась послѣ его смерти и росла очень медленно. Какъ это ни странно, но, кромѣ его жены Клары, которую собственно

онъ музыкально воспиталъ, которую онъ обезсмертилъ, которую онъ такъ безконечно любилъ и опоэтизировалъ,—кромѣ этой Клары, никто изъ современниковъ вполнѣ не понялъ и не оцѣнилъ Шумана. Шопенъ, которымъ съ такимъ экстазомъ восторгался Шуманъ, сочиненія котораго Шуманъ такъ вдохновенно пропагандировалъ,—Шопенъ относился со всѣмъ равнодушно къ сочиненіямъ Шумана и никогда не давалъ ихъ изучать своимъ ученикамъ. Листъ находилъ возможнымъ играть «Карнаваль» съ купюрами, выбрасывая такіе №№, какъ *Arlequin*, *Valse noble*, *Chiarina*, *Promenade*, словно соглашаясь съ застѣнчивыми и сконфуженными замѣчаніями Шумана, опасавшагося, что «рапсодическая карнавальная жизнь не можетъ произвести впечатлѣнія на толпу». А Гуммель? Въ маѣ 1832 г. онъ писалъ Шуману: «Я внимательно просмотрѣлъ ваши два послѣднихъ произведенія, причемъ меня очень порадовалъ вашъ живой талантъ; единственно съ чѣмъ я иной разъ не согласенъ, это слишкомъ частая и быстрая смѣна гармоній. Мнѣ также кажется, что вы иногда чересчуръ предаетесь оригинальности, которая вамъ, впрочемъ, присуща; я бы не желалъ, чтобы у васъ это изъ привычки обратилось въ стиль, такъ какъ это повредило бы красотѣ, свободѣ и ясности хорошо урегулированнаго сочиненія». Мошелесъ, безгранично восторгавшійся Мендельсономъ, считалъ Шумана характернѣйшимъ представителемъ романтической школы со всѣми ея особенностями, *но и недостатками*. Мендельсонъ въ упоеніи своей славой отно-

сился къ Шуману нѣсколько свысока и, по-
видимому, не оцѣнилъ его генія.

Въ широкихъ кругахъ имя Шумана долгое
время было незнакомо: его произвенія счи-
тались «непонятной музыкой». Сегодня ка-
жется невѣроятнымъ, какъ неизвѣстенъ былъ
Шуманъ большой массѣ публики. Янзенъ ¹⁾
и Гансликъ ²⁾ приводятъ забавные примѣры.
О Шуманѣ, который сопровождалъ свою
всюду прославляемую жену въ нѣкоторыхъ
ея концертныхъ поѣздкахъ, зачастую упоми-
нали лишь вскользь какъ о «мужѣ Клары
Викъ». Въ сущности, это нельзя строго поста-
вить въ укоръ вѣнцамъ 1846 г. Намъ болѣе
страннымъ кажется вопросъ, съ которымъ
нѣкій принцъ обратился къ Клараѣ Шуманъ
на одномъ придворномъ концертѣ. Послѣ
обычныхъ учтивостей онъ спросилъ ее: «вашъ
мужъ тоже музыкаленъ?»—Еще забавнѣе та
баронесса, которая на музыкальномъ торже-
ствѣ въ Килѣ въ 1875 г. нашла совсѣмъ непри-
личнымъ (*abominable*) появленіе г-жи Шуманъ
на одномъ вечерѣ въ сопровожденіи лишь
одной дамы; шокированная баронесса спро-
сила одного члена комитета: «какъ? развѣ
г-жа Шуманъ путешествуетъ безъ своего
мужа?»—Тотъ, пожавши плечами, отвѣчалъ:
«ея мужъ уже 20 лѣтъ какъ умеръ».

Еще въ концѣ 70-хъ годовъ истекшаго
столѣтія одинъ очень впрочемъ дѣльный му-

¹⁾ F. Gustav Jansen. Die Davidsbündler. Leipzig, Breit-
kopf, 1883.

²⁾ Hanslik. Erinnerungen aus meinen Leben. 1894.

зыкальный критикъ и литераторъ ¹⁾ предпосылаетъ характеристикѣ Шумана «этого апостола музыки будущаго» слѣдующій эпиграфъ изъ Флоріана: «Обезьяна показываетъ волшебный фонарь, но она забыла лишь одно—засвѣтить его». Кругикъ согласенъ, что Шуманъ написалъ кое какія прелестныя вещи, «но, расширяя свой кадръ до крупныхъ формъ сонаты и концерта, онъ становится неяснымъ, порой непонятнымъ; чувствуется новаторъ, желающій во что бы то ни стало показать намъ что-то, но, къ сожалѣнію, это ему не удается: онъ позабылъ засвѣтить свой фонарь».

У насъ въ Россіи надъ популяризацией Шумана много поработали братья Рубинштейнъ. Изъ всего, что игралъ Антонъ Рубинштейнъ у него лучше всего выходилъ Шуманъ. За мою долготѣтную бытность ученикомъ Ник. Рубинштейна главной моей музыкальной пищей былъ Шуманъ. Николай Григорьевичъ проходилъ со своими учениками не только капитальныя произведенія Шумана, но и такія, какъ «*Studien für den Pedalflügel*»; въ своихъ концертахъ онъ переигралъ почти всего Шумана. Впрочемъ, почти всѣ русскіе музыканты, начиная Чайковскимъ, Кюи и кончая Лядовымъ и Рахманиновымъ—шуманисты.

Въ первыхъ-же своихъ фортепіаннхъ произведеніяхъ Шуманъ проявилъ характерныя черты своего творчества: цѣломудренную

¹⁾ См. Felix Clement Les musiciens célèbres. Paris. Nachette et C-ie, 1878. стр. 542.

искренность чувства, задушевность, — стремясь дать собственное, простое, нутряное — онъ искалъ не шумнаго успѣха у толпы, поклонницы моды, а — тихое одобреніе настоящихъ художниковъ. «Вѣнки, которые сплетаетъ публика», говорилъ Шуманъ, «она сама растепливаетъ, чтобы въ иномъ видѣ поднести другому, который сумѣетъ ее лучше забыть. Публику никогда нельзя насытить, между тѣмъ какъ старательно сработанное, красиво-удавшееся произведеніе искусства сохраняется десятилѣтіями».

Въ первыхъ же фп. опус'ахъ Шумана, въ его «Papillons» ор. 2, сказалась и другая яркая черта его творчества: *онъ всегда сочинялъ, руководствуясь какой либо поэтической идеей*. «Меня волнуетъ все, что происходитъ на бѣломъ свѣтѣ: политика, литература, люди», пишетъ онъ; «обо всемъ я раздумываю на свой ладъ и затѣмъ все это просится наружу, желаетъ быть выраженнымъ музыкой. Поэтому многія изъ моихъ сочиненій такъ трудно понятны, такъ какъ они относятся къ отдаленнымъ интересамъ, зачастую значительнымъ: меня захватываетъ все современное замѣчательное, затѣмъ я долженъ высказать это музыкально. Поэтому меня такъ мало удовлетворяютъ новѣйшія композиціи, такъ какъ онѣ, не говоря уже о недостаткахъ ремесла, вертятся вокругъ музыкальных ощущеній низшаго сорта и пошлыхъ лирическихъ восклицаній. Высшее, что здѣсь дается, не достигается и начала моего рода музыки. То пожалуй цвѣтокъ, это — одухотворенная поэма; то —

инстинктъ грубой натуры, это—произведеніе поэтическаго самосознанія».

«О! Я раздавилъ бы фортепіано!» воскликнулъ однажды Шуманъ, «оно становится слишкомъ узкимъ для моихъ мыслей»! На первыхъ-же шагахъ творчества *просто лирическое* не удовлетворяло Шумана. Онъ постоянно вдумывался въ Баха и позднѣйшія творенія Бетховена, любовно отыскивая въ нихъ глубоко-комбинаторскіе, поэтическіе, юмористическіе элементы новой музыки. Шуманъ часто пишетъ «*съ хорошомъ юморомъ*». Юморъ, эту счастливую смѣсь благодушія и остроты, онъ считалъ глубоко вкоренившейся особенностью нѣмецкой національности. Юмориста Жанъ-Поля онъ считалъ великимъ писателемъ и говорилъ, что отъ него онъ больше научился контрапункту, нежели отъ своего учителя музыки ¹⁾).

¹⁾ Насколько Шуманъ почиталъ Жанъ-Поля, видно изъ слѣдующаго анекдота, который рассказываетъ Гансликъ (Aus dem Concertsaal, стр. 392): Это случилось въ 1850 г. въ Гамбургѣ на обѣдѣ, который тамошніе музыканты и меценаты устроили супругамъ Шуманъ. Послѣ перваго тоста, произнесеннаго въ честь прославленной артистической четы, когда постепенно стихли привѣтственныя восклицанія, поднялся Шуманъ, чтобы совершить нѣчто для него необычайное, а именно—сказать слово. Всѣ притаили дыханіе. — Ораторъ привѣтствовалъ счастливое совпаденіе этого праздника съ днемъ, подарившимъ Германіи двухъ величайшихъ геніевъ. Сегодня, 21 марта, день рожденія Себастіана Баха и Жанъ-Поля этихъ безсмертныхъ владыкъ музыки и поэзіи! Онъ поднялъ бокаль и всѣ восторженно аплодировали. Но демонъ критики, который такъ любитъ нарушать униссонъ всеобщаго воодушевленія,

Шуманъ былъ въ одинаковой степени поэтъ и музыкантъ. «Глазъ поэта прекраснѣйшій и богатѣйшій», писалъ онъ своей матери во время своего путешествія по Швейцаріи въ августѣ 1829 г. «Я не беру объекты такими, какими они есть, но какими я ихъ въ себѣ субъективно воспроизвожу; мнѣ такъ легче и свободнѣе живется; наприкладъ, вотъ уже четыре дня стоитъ отвратительнѣйшая погода и небо порядочно таки злобно и сердито скрываетъ отъ меня Альпы и глетчеры; чѣмъ ограниченнѣе міръ извнѣ, тѣмъ большимъ вырастаетъ онъ въ воображеніи и фантазія рисуетъ мнѣ всѣ закутанные облаками Альпы быть можетъ болѣе красивыми и высокими».

Но какая же поэтическая идея положена въ основаніе «*Papillons*» и что значить это странное загадочное заглавіе?

присутствовалъ и на этомъ артистическомъ пиршествѣ въ лицѣ остроумнѣйшаго Греденера, тогдашняго директора пѣвческой академіи. «Я не желаю», сказалъ онъ, вытянувъ свою длинную шею и сверкая глазами, «касаться славы Жанъ-Поля или какихъ либо къ нему симпатій; но въ кругу нѣмецкихъ музыкантовъ слѣдуетъ протестовать, коль скоро Жанъ-Поля и могучаго Себастіана Баха начнутъ прославлять какъ равныхъ». Греденеръ на всѣхъ парахъ собирался развить эту мысль, какъ вдругъ мейстеръ Робертъ вскочилъ и, не сказавъ ни слова, вылетѣлъ изъ зала. Его напрасно искали и остатокъ вечера прошелъ въ очень угнетенномъ настроеніи. На другое утро Греденеръ и нѣкоторые видные музыканты поспѣшили къ Шуману, чтобы успокоить его; имъ это удалось не такъ то легко.

Говоря о «*Papillons*» Брендель ¹⁾ находитъ, что позднѣе Ш. далъ болѣе зрѣлыя произведенія, съ болѣе богатымъ трактованіемъ инструмента, въ болѣе художественно-развитой формѣ, но «*Papillons*» такъ своеобразны, шумановская сущность хотя еще и въ зародышѣ настолько опредѣленно здѣсь отпечатлѣлась, что эту пьесу слѣдуетъ особенно выдѣлить. «Мотыльками» названы эти пьесы, чтобы указать ихъ характеръ, ихъ болѣе легкую поэтическую натуру.

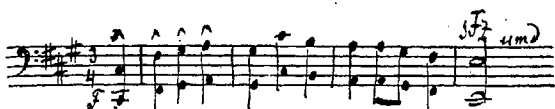
Содержаніе, фантастическій образъ, лежащіе въ основѣ, — есть изображеніе бала, разумѣется не внѣшняя копія, не срисовываніе звуками происшествій, но изображеніе впечатлѣній, настроеній во время бала. Испытываешь какое то особенное очарованіе, если поздней ночной порой, когда болѣе сильная дневная духовная жизнь уже отодвигается и уступаетъ перевозбужденію ночнаго бодрствованія, если тогда, будучи слегка опьяненнымъ и возбужденнымъ живой бесѣдой, слышишь доносящіеся нѣсколько издали, пожалуй изъ сосѣдней комнаты, — звуки танцевальной музыки. Если поддаться подобнымъ впечатлѣніямъ, то настроеніе скоро становится фантастичнымъ, страстнымъ. То самое имѣемъ мы въ этихъ «*Papillons*»: это есть основное настроеніе. Шуманъ въ своей фантазіи воспроизводитъ настроенія и происшествія на балу и даетъ намъ фантастическое наслажденіе.

Первый № — медленный вальсъ — уже совер-

¹⁾ Brendel. Geschichte der Musik. Leipzig 1875. стр. 474.

шенно опредѣленно высказываетъ это ночное фантазерство и мечтаніе; уже въ этой мелочи отпечатлѣлась индивидуальность Ш-на. Этому предшествуетъ коротенькое вступленіе въ 4 такта; здѣсь какъ бы изображено ощущеніе при первомъ входѣ въ залъ. Танцующіе расходятся въ № 2; гости разгуливаютъ шумной, пестрой толпой.

Въ № 3 влетаетъ паяцъ и дѣлаетъ различныя неуклюжія движенія



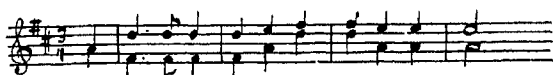
Здѣсь Брендель ошибается. Какъ мы увидимъ ниже — Шуманъ хотѣлъ здѣсь изобразить этими тяжеловѣсными басовыми октавами, лишенными всякаго гармоническаго дополненія сверху — комическую маску въ костюмѣ «исполинскаго сапога» — который «самъ себя одѣлъ и самъ себя носить». Одинъ № страстнаго характера въ $\frac{3}{8}$, затѣмъ мечтательный полонезъ ведутъ насъ въ середину ситуаціи. Въ № 10 балльная музыка слышится лишь издали; въ одномъ изъ боковыхъ салоновъ завязывается нѣжный разговоръ



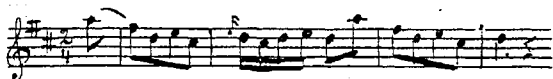
Влюбленные возвращаются въ балльный залъ. Двери распахнулись и музыка стала

громче. Слѣдуетъ полонезъ болѣе бурнаго страстнаго характера въ свѣтломъ D-dur. Все заканчивается шуточной пѣсенкой о «Гросс-фатерѣ», о томъ

«Какъ бабушка замужъ за дѣдушку шла» ¹⁾



Въ перемежку съ пѣсенкой слышится наивный мотивъ стариннаго «гроссфатера», патриархальнаго танца, которымъ заканчивались балы первыхъ десятилѣтій XIX столѣтія, этого родоначальника фигуръ «Grand Rond» позднѣйшихъ кадрилией



Позднѣ Шуманъ примѣнилъ мотивъ шутиливой пѣсенки о дѣдушкѣ и бабушкѣ въ финалѣ «Карнавала»



Къ этой же темѣ, проходящей въ басу

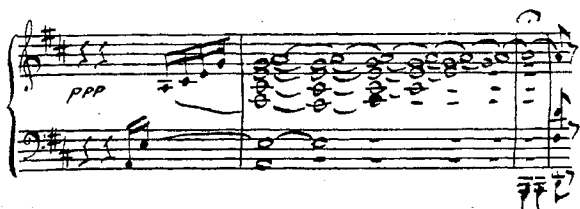


онъ шутя приписываетъ «Мотивъ XVII вѣка».

Мотивъ вальса, которымъ открывается сцена въ «Papillons», слышится одновременно съ пѣсенкой о дѣдушкѣ; «наконецъ, гости расхо-

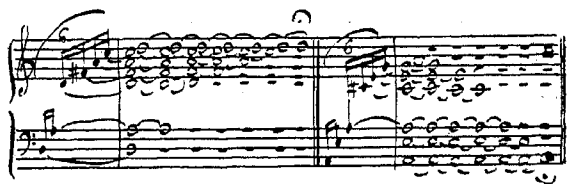
¹⁾ Und als der Grossvater die Grossmutter nahm.

дятся и все постепенно стихаетъ. Свѣчи гаснутъ, бьетъ 6 часовъ (въ высокомъ дискантовомъ *a*), послѣдній гость крадется домой, звуки замираютъ одинъ за другимъ» ¹⁾



Этотъ новый, придуманный Шуманомъ, звуковой эффектъ можетъ удасться только на очень звучномъ фортепiano въ небольшомъ помѣщеніи. Это хрупкое, нѣжное какъ легкій вѣтерокъ фортепiанное *smorzando* въ высшей его стадіи доказываетъ пониманіе Шуманомъ одной изъ существеннѣйшихъ прелестей и драгоцѣннѣйшихъ особенностей фортепiаннаго звука. Дѣйствительно, чѣмъ наиболѣе отличается звукъ фортепiano отъ звуковъ пѣнія, скрипки, корнета и т. д.? Именно тѣмъ, что послѣ удара онъ съ каждымъ мгновеніемъ неудержимо таетъ и замираетъ; тутъ кроется разгадка звуковой прелести, напри- мѣръ—фильдовскихъ ноктюрновъ, которыхъ нельзя воспроизвести, напр., на скрипкѣ, ибо красота постоянного фортепiаннаго *smorzando* создала этотъ жанръ. Въ предисловіи къ своимъ 6 *Etudes d'après Paganini* op. 3 Шуманъ приводитъ 2 упражненія, которыя онъ считаетъ полезными подготовительными для игры *Adagio*

¹⁾ Brendel *ibid.*



Странное загадочное название «Papillons» Брендель ошибочно объясняет легким поэтически - игривым характером отдѣльных №№-ровъ. «Papillons» — название символическое, въ духѣ излюбленнаго Шуманомъ Жанъ-Поля: музыкальныя мысли вырываются наружу изъ груди художника, подобно юнымъ мотылькамъ, сбрасывающимъ личину куколки. Въ одномъ романѣ ¹⁾ Жанъ-Поля молодой герой, понявъ, что онъ влюбился, такъ изливаетъ свои чувства: «Неужели же мнѣ въ дѣйствительности придется испытать романтическое, поэтическое чувство любви? О! я буду любить какъ никто, до смерти, до страданія!» — *«И доколь омертвѣлый по зимнему окуклившийся мотылекъ, далеко отбросилъ личинку, взлетѣлъ и заколыхалъ влажными крыльями».*

«Papillons» были навѣяны романомъ «Flegeljahre» Жанъ-Поля. Шуманъ самъ въ этомъ признается. Въ письмѣ къ своимъ роднымъ 17 апр. 1832 г. онъ пишетъ: «Воздухъ сегодня такой душистый, такой божественный! Я мечтаю о колесницѣ, сплетенной изъ розъ, которую рой мотыльковъ тянулъ бы за золотыя и серебряныя нити туда на родину. И

¹⁾ См. Jean-Paul, Flegeljahre. Leipzig. Reclam jun. III ч. стр. 27.

сказалъ бы я имъ: несите мои «Мотыльки» къ моимъ роднымъ, порхайте, ликуйте вокругъ нихъ и скажите всѣмъ — что вы часто находили меня на тихихъ лугахъ и одинокихъ тропинкахъ, попросите всѣхъ, чтобы они какъ можно скорѣе прочли заключительную сцену изъ Жанъ Поля «Flegeljahre», скажите, что «Papillons» должны въ сущности переложить на звуки этотъ танецъ масокъ и спросите затѣмъ отражается ли въ «Papillons» хоть что-нибудь изъ ангельской любви Вины, поэтической природы Вальта и рѣзко сверкающей души Вульта» ¹⁾. Черезъ два дня онъ пишетъ Рейльштабу въ Берлинъ: «Вы помните послѣднюю сцену въ «Flegeljahre» — танецъ масокъ—Вальтъ—Вультъ—ряженые—Вина — пляска Вульта—обмѣнъ масками—признанія—гнѣвъ—разоблаченія—исчезновеніе—заключительная сцена и уходящій братъ. Какъ часто перелистывалъ я послѣднія страницы: конецъ казался мнѣ лишь новымъ началомъ, почти безсознательно садился я къ фортепіано.... и такъ появлялись «Мотыльки» одинъ за другимъ». Еще черезъ 10 дней (въ письмѣ къ Кастелли въ Вѣнѣ) Шуманъ подтверждаетъ, что все было сочинено по прочтеніи заключи-

¹⁾ «Papillons» Шуманъ посвятилъ своимъ тремъ золовкамъ—Терезѣ, Розалии и Эмилии. Первоначально онъ думалъ посвятить имъ тетрадку пѣсень, но потомъ предпочелъ «Papillons». Въ его посмертныхъ соч. были найдены 11 пѣсень, изъ которыхъ Брамсъ издалъ 3. Двѣ изъ нихъ Шуманъ переработалъ въ фп. піесы. Пѣсня «An Anna» превратилась въ арію «fis-moll'ной сонаты», а другая — «Im Herbste» — въ Andantino g-moll'ной сонаты.

тельной сцены «Flegeljahre», фантастического танца масокъ и заключительныхъ словъ, когда Вальтъ, послѣ бала, попрощавшись съ Вультомъ, съ восторгомъ прислушивается къ долетающимъ съ улицы, удаляющимся звукамъ флейты, не подозревая, что вмѣстѣ съ ними уходитъ его братъ, быть можетъ навсегда.

Въ письмѣ къ г-жѣ Фойгтъ (22 авг. 1834 г.) Шуманъ говоритъ относительно содержанія и заглавія «Papillons»: «Мы охотно рисуемъ себѣ Психею, вспархивающую надъ разсыпавшимся прахомъ. Я могъ бы объяснить вамъ кое-что касательно этого, но Жанъ-Поль можетъ это лучше сдѣлать. Если у васъ явится свободная минутка, то, прошу васъ, прочтите послѣднюю главу «Flegeljahre», гдѣ все ясно какъ черное на бѣломъ, вплоть до «*Исполинскаго сапога*» въ Fis-moll. При концѣ «Flegeljahre» мнѣ кажется будто пьеса безусловно окончена, но занавѣсъ еще не опущенъ. — Я упоминаю еще, что я приноровилъ текстъ къ музыкѣ, а не наоборотъ: иначе все это казалось бы мнѣ пустой затѣей».

Чтобы лучше понять «Papillons» и относящіяся къ нимъ приведенныя выдержки изъ писемъ Шумана, наконецъ, чтобы тоньше уяснить себѣ творчество Шумана, не мѣшаетъ ближе познакомиться съ «Flegeljahre» Жанъ-Поля, тѣмъ болѣе, что изъ чтенія этого романа у Шумана впервые зародилась идея «*Давидсбунда*» и вырисовались двѣ главныя его фигуры — *Флорестанъ* и *Евсейй*.

Этотъ романъ ни разу не былъ переведенъ

на русскій языкъ. Да и въ Германіи онъ забытъ читающей публикой и пользуется почетнымъ безмятежнымъ покоемъ на книжныхъ полкахъ рядомъ съ Клопштокомъ, Виландомъ и Гердеромъ. Онъ читается съ трудомъ, языкъ его устарѣлъ, черезчуръ цвѣтистъ и вычуренъ; но чудныя картины природы, возвышенность, сила и благородство чувствъ, безподобный юморъ, сатирическая тонкость,—все это примиряетъ съ недостатками романа и его, пожалуй, приторной сентиментальностью.

Фабула — несложная. Въ городкѣ Гаслау умираетъ богачъ Ванъ-деръ-Кабель. Явившіеся на вскрытіе завѣщанія семь претендентовъ на наслѣдство остаются обманутыми въ своихъ ожиданіяхъ. Скептикъ, извѣрившійся въ людяхъ, Ванъ-деръ-Кабель презиралъ своихъ родныхъ. Въ видѣ насмѣшки онъ завѣщалъ свой домъ въ Собачьемъ переулкѣ, въ которомъ жилъ, тому изъ семи родичей, который въ теченіе получаса (считая съ прочтенія этой статьи завѣщанія) ранѣе другихъ шести соперниковъ прольетъ слезу о немъ въ присутствіи почтеннаго магистрата, который занесетъ это въ протоколъ. Это, разумѣется, крайне озадачило претендентовъ. Изъ нихъ бѣдный Флаксъ, проповѣдникъ за ранними обѣдами, легче другихъ способенъ расплакаться, думая о своихъ домашнихъ и церковныхъ бѣдствіяхъ. Пасторъ Гланцъ, знавшій свою натуру по новогоднимъ и похороннымъ проповѣдямъ, которыми онъ самъ первый такъ бывалъ растроганъ, раньше своихъ слушателей, всталъ и сказалъ съ достоинствомъ:

«Всякій, кто читалъ мои печатныя произведенія, навѣрное хорошо знаетъ, что у меня есть сердце въ груди, что столь священные знаки, какъ слезы, мнѣ приходится скорѣй удерживать, нежели выжимать. Это сердце уже ихъ пролило, но тайно, ибо Кабель былъ вѣдь моимъ другомъ!» — Сказавши это, онъ оглянулся кругомъ. Съ удовольствіемъ замѣтилъ онъ, что всѣ сидѣли сухими, какъ пробка. Одного лишь Флакса въ тайнѣ подмывало; въ торопяхъ рисовалъ онъ себѣ въ воображеніи благодѣянія Кабеля, отрепанныя юбки и сѣдые волосы своихъ слушательницъ у заутрени, Лазаря съ его собаками и свой собственный длинный гробъ, обезглавленные трупы, страданія Вертера, небольшое поле сраженія и самого себя, какъ онъ въ свои молодые годы долженъ такъ мучиться и стараться ради причуды завѣщателя. Еще лишь чуточку покачать у насоса и онъ достанетъ свою воду и домъ!

«О, Кабель, мой Кабель!» продолжалъ пасторъ, почти плача отъ радости о скорыхъ траурныхъ слезахъ, «когда нибудь, когда рядомъ съ твоей, покрытой землею, грудью, полной любви, и моя...»

«Мнѣ кажется, почтеннѣйшіе господа», сказалъ Флаксъ, горестно вставая и слезоточиво озираясь, — «я плачу...» — Его растроганность, къ великой досадѣ пастора, была занесена въ протоколъ и домъ въ Собачьемъ переулкѣ остался за нимъ навсегда.

Все же остальное свое огромное состояніе Кабель завѣщалъ молодому Готтвальту Гар-

нишъ, юристу-кандидату, сыну бѣднаго старости одного сосѣдняго села. Кабель оцѣнилъ богатя дарованія этого юноши, его умъ, прекрасныя душевныя качества, его открытый нравъ, сердечность, довѣрчивость и простоту. «Онъ дѣтски наивенъ», пишетъ Кабель въ завѣщаніи, «безъ фальши, чистъ и нѣженъ, настоящій благодѣтельный юноша старыхъ дѣдовскихъ временъ и въ тридцать разъ умнѣе, нежели это сознаетъ. Это отмѣнно тонкій, бѣлокурый, славный паренекъ».

Готтвальтъ, или попросту Вальтъ, это *прототипъ шумановскаго Евсеія*: мечтатель, поэтъ, женственный, стыдливый дѣвственникъ, съ нѣжнымъ румянцемъ щекъ, пепельнаго цвѣта волосами, большими лазурными глазами; это—въ высокомъ смыслѣ оптимистъ и филантропъ, весь—любящій и дающій.

Но прежде нежели получить наслѣдство, онъ долженъ пройти рядъ испытаній, пережить то, что нѣкогда, въ молодости, пережилъ самъ Ванъ Кабель, который родился бѣднякомъ и получилъ свое богатство, какъ даръ, отъ одного полюбившаго его благодѣтеля. За различныя проступки Вальту или будетъ вычитаться изъ наслѣдства, или отсрочится его выдача.

У Вальта есть братъ, близнецъ Вультъ (отъ латинскаго *quod Deus Vult*), съ которымъ онъ уже нѣсколько лѣтъ не видался: тотъ четырнадцати лѣтъ бѣжалъ изъ родительскаго дома, прельстившись жизнью странствующаго музыканта. Теперь Вультъ отличный флейтистъ-виртуозъ, объѣздившій концерти-

руя всю Европу. Вульть — *первообразъ шумановскаго Флорестана*. И по внѣшности, и по характеру это противоположность Вальта: смуглый брюнетъ, рябой, съ жгучими черными глазами; энергичный, мужественный, гордый, самолюбивый, вспыльчивый, Вульть бываетъ рѣзокъ, желченъ, насмѣшливъ; притомъ онъ скрытенъ и ревнивъ. Онъ инкогнито является въ Гаслау, встрѣчаетъ Вальта, открывается ему и оба брата, одинъ — страстный музыкантъ, другой — восторженный поэтъ, заключаютъ союзъ самой преданной беззавѣтной любви и дружбы. Вульть рѣшается остаться въ Гаслау, чтобы охранять неопытнаго, безхарактернаго, доверчиваго Вальта отъ козней и интригъ семи бывшихъ претендентовъ на наслѣдство Кабеля, спасти брата отъ разставленныхъ ловушекъ.

Въ одинъ прекрасный вечеръ Вульть предлагаетъ Вальту приняться совмѣстно за сочиненіе одного «двойного романа». — «Я въ немъ смѣюсь, ты при этомъ плачешь и все же стремишься ввысь, ты — Евангелистъ, я рядомъ — Звѣрь, одинъ помогаетъ другому, — всѣ партіи удовлетворены, мужъ и жена, дворецъ и домъ, я и ты... Въ каждомъ эпическомъ произведеніи есть главы, надъ которыми человѣкъ долженъ смѣяться, отступленія, которыя прерываютъ жизнеописанія героя». Это въ сущности зародышъ идеи шумановскихъ «Давидсбюндлеровъ». Но то, что Вульть говоритъ о художественныхъ рецензентахъ, можно счесть за изреченія самого Шумана-Флорестана о музыкантахъ *филисте-*

рахъ, этихъ тупыхъ завзятыхъ поборникахъ застою, рутины и ремесленности въ искусствѣ. «Поэтической линіи красоты они хотятъ положить линейный транспарантъ. Это одна изъ самыхъ проклятыхъ вещей. Часто молодежь критикуетъ стариковъ, еще чаще старики—молодыхъ людей. Ночной колпакъ ректора борется противъ шишака юноши».—«Словно поваренныя книги, работаютъ они для вкуса, не имѣя его».—«Все имъ кажется эксцентричнымъ, они хотятъ направлять корабль автора. Они своимъ судейскимъ жезломъ хотятъ автора (какъ Минерва своей волшебной палочкой Улисса) превратить въ нищаго и старика. Клянусь Богомъ, они хотятъ всего жалкаго и ничтожнаго!»

«Довольно, довольно!» вскричалъ Вальтъ, «полюбуйся лучше, какой божественный вечеръ!» И дѣйствительно все дышало радостью и хвалою жизни. Въ кустѣ розъ мелькали свѣтляки. Далекіе деревенскіе колокола доносились, какъ прекрасныя исчезающія времена, и смѣшивались съ неясными кликами пастуховъ въ поляхъ. Сумерки широко спускались къ западу съ острой лунной серебряной короной на головѣ; лишь изъ за дома съ востока незамѣтно подкрадывалась глухая ночь. Вблизи благоухали березы, снизу доносился запахъ сѣнныхъ копенъ; вся природа стала однимъ душистымъ цвѣткомъ и освѣжившись, какъ-бы выкупавшись въ прохладномъ воздухѣ соловей протянулъ, какъ длинный лучъ, горячую звонкую трель. «Смотри», сказалъ Вальтъ, «какъ природа украшаетъ кольцо

нашего союза своими лучшими драгоценностями!»

Вальтъ любитъ Вину (или—Мальвину), дочь польскаго генерала Заблоцкаго. Изъ ранняго дѣтства у него осталось одно чудное воспоминаніе: онъ лежалъ слѣпымъ, въ оспѣ, и къ нему въ комнату вошла маленькая Вина со своей матерью; дѣвочка сказала, что бѣдный мальчикъ вѣрно совсѣмъ мертвъ и она хочетъ дать ему всѣ свои фіалки, такъ какъ она не смѣетъ дать ему руки. Ему томительно хотѣлось дотронуться хотя бы до кончика ея пальца, ея сладкій голосокъ звучалъ, ему казалось, далеко, далеко... Запахъ фіалокъ его всего проникъ, опьянилъ и воскресилъ и онъ въ бреду прижималъ къ своимъ горячимъ губамъ прохладные лепестки цвѣтовъ.

Теперь Вальтъ, на одномъ концертѣ, который даетъ Вультъ, встрѣчаетъ Вину. Неземная сила сказала: «пусть это будетъ его первая и послѣдняя любовь, какъ бы онъ ни страдалъ». Бѣднякъ почувствовалъ уколъ летучей змѣи—амура, содрогнулся, зардѣлся и его отравленное сердце заняло. Онъ не думалъ о томъ, что она красива и знатна, или, что она невѣста съ фіалками его дѣтства; ему казалось только, будто его возлюбленная—вѣчная богиня, которая до сихъ поръ была крѣпко заключена въ его сердцѣ и давала его душѣ блаженство, святость и красоту, что теперь она вышла изъ его груди сквозь раны и теперь, какъ небо, внѣ его, далеко отъ него, и, неземная, цвѣтетъ, блистая, передъ одинокимъ уязвленнымъ духомъ, который она покинула

и который не можетъ быть безъ нея. Ночью онъ подошелъ къ ея дому. Всѣ огни были погашены. Черное облако повисло надъ крышей; онъ охотно сорвалъ бы его. Все было такъ тихо, что онъ слышалъ тиканье стѣнныхъ часовъ. Луна бросала холодный свѣтъ въ окна третьяго этажа. «О будь я звѣздой» — такъ пѣло въ немъ и онъ только слушалъ: «я хотѣлъ бы свѣтити ей; — будь я розой, я хотѣлъ бы цвѣсти для нея; будь я звукомъ, я проникъ бы въ ея сердце. Когда она заснетъ, мнѣ хотѣлось бы быть ея сномъ, и звѣздой, и розой, любовью, — всѣмъ, и затѣмъ исчезнуть, когда она проснется!»

Вальтъ встрѣчаетъ взаимность. Но Вультъ также страстно любитъ Вину. Различныя обстоятельства мѣшаютъ братьямъ, живущимъ душа въ душу, повѣдать другъ другу тайну сердца. Тутъ приходитъ роковое недоразумѣніе. Вультъ думаетъ, что Вальтъ влюбленъ въ Рафаэлла, подругу Вины. Онъ дѣлаетъ Винѣ любовное признаніе, но безуспѣшно; одновременно онъ убѣждается во взаимной любви Рафаэллы и молодого эльзасца Флитте. Тогда страшное подозрѣніе закрадывается у него. «Накажи меня Богъ, онъ любитъ Вину!» сказалъ себѣ Вультъ, «и она—его вѣроятно!» и въ немъ дико закипѣло. «Я не думалъ, что этотъ простакъ такъ фальшивъ, такъ затаенъ, такъ дьявольски дерзокъ. Хорошо-же! Клянусь Богомъ, я знаю что дѣлать, лишь бы мнѣ исполнѣ убѣдиться!» Онъ рѣшается сорвать маску съ Вальта и вырвать признаніе у Вины на предстоящемъ маскарадѣ въ ратушѣ.

Въ предпоследней 63-й главѣ, озаглавленной «*Larven-Tanz*», мы находимъ развязку интриги. Вся музыкальная психологія «*Papillons*» группируется вокругъ впечатлѣній и ощущеній Вальта, впервые попавшаго на маскарадъ. Его волновала мысль—принять участіе въ ночныхъ игрищахъ, одѣваться тогда, когда обыкновенно раздѣваются; всеобщая поздняя шумливая суета въ городѣ имѣла какую то заманчивую прелесть.

Но вотъ Вальтъ въ залѣ, въ морѣ звуковъ и свѣта, среди снующихъ, толкающихся масокъ, словно окутанныхъ волшебнымъ дымомъ. Поэтичной, живописной показалась ему пестрая толпа, словно воскресшихъ въ день Страшнаго Суда — рыцарей, дикарей, жрецовъ, богинь, мавровъ, жидовъ, монахинь, тирольцевъ, солдатъ. Особенно забавнымъ и удивительнымъ показался ему скользившій и кружившійся исполинскій сапогъ, который самъ себя надѣлъ и носилъ. Ему было какъ-то жутко смотрѣть въ темныя глазныя отверстія масокъ, словно-бы, въ открытое дуло ружья, и встрѣчаться съ жгучимъ взглядомъ незнакомца.

Онъ видитъ простую монахиню въ полумаскѣ съ букетомъ фіалокъ; по тонкой задорной линіи ея алыхъ губъ и по подбородку, полному рѣшимости, онъ сразу узналъ Вину; она изъ темноты выглядывала нѣжными очами—звѣздами. «О, какое блаженство!»! прошептала онъ, «когда душа такъ упоена, когда другъ друга встрѣчаютъ, какъ безплотные духи въ Елисейскихъ поляхъ». Половина розъ и лилій ея лица прелестно выглядывала изъ подъ полу-

маски, какъ опущенный бутонъ изъ подъ цвѣточнаго шокрова. Будто геніи различныхъ міровъ, смотрѣли они другъ на друга изъ за темныхъ масокъ, словно звѣзды при солнечномъ затменіи. Вина прервала это взаимное оцѣпененіе, предложивъ Вальту танцовать. Во время танца Вальтъ говорилъ ей о томъ, какъ даже тѣло становится музыкой, какъ двѣ души теряютъ толпу и кружатся одиноко, какъ небесныя тѣла въ эфирномъ пространствѣ; онъ говорилъ о томъ, какъ однѣ лишь любящія души должны были бы танцовать, чтобы эти гармоническимъ движеніемъ отразить душевное.

Когда они остановились и онъ оглядѣлъ залъ съ его бурнымъ вихремъ пляски, онъ сказалъ: «балъ *en masque*—это, пожалуй, высшее, въ чемъ жизнь можетъ подражать игровой поэзіи. Какъ для поэта, всѣ сословія и времена равны и все внѣшнее—лишь одежда, а все внутреннее — веселье и звукъ, такъ и здѣсь древнѣйшіе обычаи и одежды, воскресши, идутъ рядомъ съ новыми, — самый первобытный дикарь, высшее и низшее сословіе, злая карриатура, все, что въ другое время никогда не соприкасается, даже разныя времена года и религіи, все враждебное и дружественное, все собирается въ легкій, веселый хороводъ и этотъ хороводъ великолѣпно движется въ тактъ музыки»... «Мы—фейерверкъ который могучій духъ сжигаетъ въ видѣ различныхъ фигуръ,» сказалъ быстро Вальтъ и приступилъ къ угловатому нѣмецкому вальсу. По окончаніи этого танца онъ пригласилъ

Вину на «англійскій», ради того только, чтобы чаще брать ея руку и вдоволь наглядѣться на нее. Вина сказала тихо: да! Но здѣсь Вульть, который, переодѣтый въ женскій костюмъ Надежды (Spes), давно зорко и ревниво слѣдилъ за танцующей парой, отозвалъ своего брата, увелъ его въ одну изъ боковыхъ комнатъ и упросилъ помѣняться костюмами. Вальтъ, хотя удивленный, согласился. Вульту болѣзненно хотѣлось вырвать у Вины признаніе. И вотъ въ костюмѣ Вальта возвратился онъ въ балъный залъ и началъ танцовать съ Виною «англійскій». Вина восхищалась его ловкостью, его рѣчью, радостные огни горѣли изъ подъ ея полумаски. Начался вальсъ. Музыка жгучей волной поднимала страсть съ ея сокровеннѣйшаго дна, словно изъ глубины моря,—и люди, и огни неслись и кружились, звуки и шумъ какъ будто удалялись, Вульть почувствовалъ себя наединѣ съ Виною и сказалъ ей: «Вокругъ насъ все пышно цвѣтетъ и веселится; почему я одинъ умираю, лишенный и неба и земли? Потому что ты для меня—все. Я хочу все сказать, я весь пылаю отъ мучительнаго желанія. О, дай мнѣ знакъ, скажи лишь слово, то будетъ мой смертный приговоръ»!

«Готтвальтъ», сказала смущенная Вина, съ трудомъ слѣдя за танцемъ, «но развѣ это въ моихъ силахъ? Какъ можете вы такъ мучить и себя и меня?»—«Монахиня!» продолжалъ онъ, «твое слово будетъ моей смертью»!—«Безжалостный», отвѣтила она тихо, «что бы заставить молчать вы прибѣгаете къ болѣе

жестокой пыткой, нежели другіе, чтобы, заставить говорить».

Теперь онъ узналъ все: и ея любовное «да» Вальту, и свое собственное пораженіе. Вздѣшенный, уязвленный, молча окончилъ онъ танецъ, внезапно исчезъ изъ шумнаго зала и поспѣшилъ домой. Въ его груди бушевалъ водоворотъ страстей. Онъ рѣшилъ разстаться съ братомъ, начать снова свое музыкальное скитаніе. Придя домой, онъ написалъ Вальту прощальное письмо и наскоро уложилъ свои вещи. Скоро пришелъ и Вальтъ, напѣвая плясовые мотивы и подлаживая къ нимъ любовныя слова. Оба задремали. На разсвѣтѣ Вальтъ разбудилъ Вульта, что бы рассказать ему свой странный, необычайно фантастическій сонъ. «Что скажешь ты на это, братъ мой?»—«Это ты сейчасъ услышишь лежа въ постели», отвѣтилъ Вультъ, взявъ флейту и играя на ней вышелъ изъ комнаты, спустился по лѣстницѣ прочь изъ дома по направленію къ почтѣ. Вальтъ съ восторгомъ слушалъ эти доносящіеся съ улицы и удаляющіеся звуки. Онъ не подозрѣвалъ, что съ ними вмѣстѣ уходитъ, быть можетъ навсегда, его братъ.

Пускай говорятъ, что Шуманъ не выразилъ звуками всего того, что сказалъ Жанъ-Поль въ этомъ «Larven-Tanz». Намъ интересно знать тотъ текстъ, который такъ восхитилъ, вдохновилъ Шумана, который онъ примѣнилъ къ своей музыкѣ.

Шуманъ имѣетъ много общаго съ Жанъ-Полемъ: тотъ же избытокъ восторжен-

ныхъ чувствъ, тоже тонкое воспріятіе красотъ природы, тѣ же дивные ландшафты, та же здоровая веселость и искристый юморъ, наконецъ—то же умѣнье внести высочайшую поэзію въ самую обыденную жизнь. Шуманъ—романтикъ, но онъ не питаетъ свою фантазію преимущественно поэзіей рыцарскихъ замковъ и старыхъ легендъ, какъ Веберъ,—не стремится выразить музыкой сказочную жизнь эльфовъ и фей, какъ Мендельсонъ,—Шуманъ любитъ вносить фантастику въ жизнь современной простой семьи. Шуманъ цѣнилъ въ Жанъ-Полъ его міровоззрѣніе, разнообразіе его таланта. Онъ пишетъ изъ Цвикау 29 августа 1827 г. своему другу Флексигъ въ Лейпцигъ: «Если ты не примешься за Жанъ-Поля, то я въ состояніи буду тебя приколотить. Достань его себѣ изъ первой попавшейся бібліотеки, чтобы мы могли подѣлиться впечатлѣніями. Еще какое спасибо ты мнѣ скажешь, коль скоро его прочтешь! Я говорю тебѣ: прочти его—не то я тебя растопчу. Гёте называлъ Жанъ-Поля незаконнымъ сыномъ распущеннаго Вахха и нѣжной чувствительной Помоны. Самъ Жанъ-Поль еще лучше говорить о себѣ: если иной разъ я размышляю о возвышеннѣйшемъ въ мірѣ, о людяхъ и Божествѣ, о безсмертіи и т. п., а изъ кухни до моего носа доносится жирный запахъ вафлей, которыя печетъ моя жена, то не смотря на возвышеннѣйшія мысли я не могу удержаться отъ улыбки и такимъ образомъ я вполне воспринимаю чувственное, безмятежно думая о высшемъ».

Во всякихъ первыхъ опис'яхъ всегда любятъ отыскивать вліяніе предшественниковъ: въ первыхъ сонатахъ Бетховена указываютъ моцартизмы, въ концертахъ Шопена охотно отмѣчаютъ вліяніе Гуммеля, у Баха находятъ воспоминанія о Куперенѣ и мало кому знакомомъ Букстехуде. Шуманъ съ первыхъ же шаговъ оказался чуждъ всякому вліянію и воспоминанію. Хотя ему было всего 19 лѣтъ, когда онъ сочинилъ добрую половину своихъ «Papillons» ¹⁾, этотъ ор. 2 глубоко оригинальное произведеніе, неменѣе оригинальное, нежели «Карнавалъ», предшественникомъ котораго онъ является и по содержанію и по формѣ.

Говорятъ, что шумановскіе «Мотыльки» прилетѣли изъ тѣхъ странъ, гдѣ Шубертъ собиралъ свои цвѣты, что оттуда они принесли ароматы короткихъ лирическихъ пѣсенъ; очень сконцентрированные духи, въ сжатой красотѣ. Дѣйствительно, нѣкоторые вальсовые контуры въ «Papillons» напоминаютъ Шуберта, именно—его «Лендлеры» и «Нѣмецкіе танцы» съ ихъ вѣнскимъ народнымъ характеромъ ²⁾; но Шубертъ далъ въ нихъ лишь отрывочные мелодическіе наброски, а Шуманъ соткалъ изъ отдѣльныхъ миниатюръ танцевальнаго характера небольшую, но цѣльную музыкальную поему. Василевскій ³⁾ рассказываетъ, что Шу-

¹⁾ №№ 1, 3, 4, 6 и 8 онъ соч. въ 1829 г., №№ 2, 5, 7, 9 и 10 онъ закончилъ въ 1831 г.

²⁾ Впослѣдствіи Листъ составилъ изъ нихъ свои «6 Soirées de Vienne».

³⁾ Robert Schumann. Eine Biographie von W. I. Wasiliewski. Leipzig Breitkopf u. Härtel. 1887, стр. 72.

манъ сыгралъ однажды своему другу Тепкенъ 8-й № Papillons, имѣющій характеръ нѣмецкаго вальса



выдавъ это за вальсъ Шуберта. Шутка вполне удалась и это доставило Шуману большое удовольствіе. Толкователи Шумана ¹⁾ основываютъ свои разсужденія о вліяніи шубертовской музыки на «Papillons» главнымъ образомъ на признанія самого Шумана. «Шубертъ все еще—мой единственный Шубертъ», пишетъ онъ Вику изъ Гейдельберга 6 ноября 1829 г. «Когда я играю Шуберта, мнѣ кажется, что я читаю скомпонированный романъ Жанъ-Поля. Кромѣ шубертовской, нѣтъ музыки, которая была бы столь психологически замѣчательна въ ходѣ и связности идей и въ скачкахъ съ виду логичныхъ; и какъ мало кто умѣлъ, такъ какъ онъ, впечатлѣтъ одну единственную индивидуальность на такой массѣ разнородныхъ звуковыхъ картинъ!»

Но помимо вліянія Жанъ-Поля и Шуберта въ «Papillons» отразились личные живые и веселые воспоминанія и впечатлѣнія студенческой жизни въ Гейдельбергѣ (1829—1830 г.).

¹⁾ *Reissmann*, R. Schumann. Berlin, Guttentag 1879.—*H. Abert*. Schumann. Berlin 1903.—*Oscar Bie*. Das Klavier u. seine Meister. München 1898.—*R. Batka*, *Bernhard Vogel* и др.

Молодаго, миловиднаго, свѣжаго, здороваго студента, всегда щеголевато одѣтаго, отличнаго піаниста, притомъ изъ зажиточнаго купеческаго семейства, Шумана наперерывъ зазывали на балы, общественные маскарады, семейныя вечеринки ¹⁾. Студенты были въ Гейдельбергѣ первыми кавалерами, въ гейдельбергскомъ обществѣ они цвѣли и господствовали. Сентиментальныя дѣвицы, мечтавшія о любви и замужествѣ, обращали главное вниманіе на студентовъ, ухаживая за ними, млѣли и таяли. Шуманъ охотно принималъ участіе во всевозможныхъ увеселительныхъ затѣяхъ. Зимой устраивались роскошныя фантастическія санныя карусели; между прочими, была катающаяся деревенская свадьба, Шуманъ изображалъ мать невесты и по одиночной оцѣнкѣ гейдельбергскихъ дамъ — отлично справился со своей ролью. Всѣ вечера его были разобраны. «Балъ, данный здѣсь мѣстными пруссаками и саксонцами», пишетъ Шуманъ своей матери, «прорвалъ фатальную дыру въ моемъ кошелькѣ, и я не могу скрыть отъ тебя, что онъ стоилъ мнѣ 35 флориновъ». Шуманъ былъ ловкимъ танцоромъ и свѣтскіе успѣхи льстили его юному самолюбію. Такъ, напр., онъ пишетъ своей матери въ августѣ 1829 г.: «Сегодня здѣсь большой прусскій балъ въ день рожденія короля прусскаго; съ моей стороны непатріотично, что я туда иду.

¹⁾ См. письма Шумана къ матери изъ Гейдельберга лѣтомъ и осенью 1829—1830 г. *Jugendbriefe von R. Schumann mitgetheilt von Cl. Schumann. Breitk. u. Härtel, Leipzig 1898.*

Наши дѣвицы въ родномъ Цвикау танцуютъ божественно въ сравненіи со здѣшними гейдельбергскими. Я произвожу эффектъ своей галлопадой. Здѣсь ее скорѣе какъ то топчутъ, тогда какъ цвикаянки несутся, словно на крыльяхъ, словно музы или иныя богини или гуріи въ раю Магомета».—

По пріѣздѣ въ Гейдельбергъ Шуманъ скоро обратилъ на себя вниманіе общества какъ піанистъ. Гейдельбергъ, правда, былъ не богатъ артистическими силами, но тамъ охотно музицировали. Шуману часто приходилось играть не только въ семейныхъ домахъ, но и въ различныхъ общественныхъ собраніяхъ; въ музикфереинѣ и въ блестящемъ «кружкѣ англійскихъ дамъ» онъ всегда былъ желаннымъ гостемъ. Его прославили «любимцемъ публики». Особенный фуроръ произвелъ онъ на одномъ большомъ концертѣ, сыгравши съ оркестромъ «*La Marche d'Alexandre*» Мошелеса. Онъ разучивалъ эту пьесу въ продолженіе 8 недѣль. «Крикамъ «бисъ» и вызовамъ, ей Богу, не было конца, пишетъ онъ; мнѣ при этомъ стало порядочно жарко и душно». Присутствовавшая на этомъ концертѣ вдовствующая герцогиня Стефанія Баденская горячо апплодировала Шуману. Она отнеслась вообще очень привѣтливо къ геніальному юношѣ и лично его просила ее навѣщать. «Я, пишетъ Шуманъ своей матери, довольно тонко и какъ настоящій кавалеръ пролепеталъ неизбѣжныя—«свѣтлость» и «королевское высочество» и почувствовалъ на себѣ нѣсколько завистливыхъ придворныхъ взглядовъ, когда

она такъ милостиво со мной распрощалась». Нельзя сказать, чтобы Шуманъ особенно гордился своимъ доступомъ ко двору, но все-же его пріятно щекотало, когда по субботамъ къ его дому подкатывала запряженная четверней придворная коляска, чтобы отвезти его къ герцогинѣ ¹⁾. Эти артистическіе успѣхи ободряли юнаго Шумана, укрѣпляли въ немъ увѣренность въ своихъ силахъ и все болѣе и болѣе вселяли въ него рѣшимость—бросить университетъ и всецѣло посвятить себя музыкѣ.

До сихъ поръ Шуманъ изучалъ музыку по дилеттантски, между прочимъ. Ребенкомъ, въ родительскомъ домѣ въ Цвикау онъ бралъ уроки у нѣкоего Кунтша ²⁾. Въ свое кратковременное пребываніе въ Лейпцигѣ въ 1828 г. онъ взялъ нѣсколько уроковъ у Вика. Правда, Шуманъ изъяснялся послѣднему (въ письмѣ 6 ноября 1829 г.) будто въ Лейпцигѣ предъ нимъ раскрылся весь великолѣпный Олимпъ музыкальнаго искусства, а Викъ стоялъ тамъ посрединѣ, какъ жрецъ, тихо, но властно снимая покровы съ глазъ ослѣпленнаго ученика; но въ сущности и Кунтшъ, и Викъ могли ему

¹⁾ См. Jugendbriefe стр. 99, 104.

²⁾ Кунтшъ (1775—1855) былъ съ 1802 г. вплоть до самой смерти органистомъ и учителемъ музыки въ Цвикау. Изъ переписки Шумана съ Кунтшемъ видно, какъ дружелюбно, съ какимъ уваженіемъ и благодарностью Шуманъ всегда относился къ своему старому учителю. Въ 1845 г. онъ посвятилъ ему свои *Studien für den Pedalflügel*, а въ 1852 г., къ 50-ти-лѣтнему юбилею органиста, Шуманъ изъ Дюссельдорфа послалъ ему серебряный лавровый вѣнокъ.

дать только нѣкоторые элементарные приемы игры, все же остальное Шуманъ выработалъ самъ отъ себя.

Игра его производила неподдающееся описанію очарованіе. Пальцы его бѣгали съ такой быстротой, что жутко становилось смотрѣть на нихъ,—словно по клавишамъ копошились муравьи. Ударъ его былъ очень мягокъ, онъ много пользовался педалью. Изъ своихъ сочиненій онъ игралъ готовые уже тогда отрывки изъ «Papillons», варіаціи на «Abegg» и токкату; послѣднюю онъ игралъ въ умѣренномъ темпѣ Allegro Commodo, не такъ, какъ большинство современныхъ піанистовъ, охотно утрирующихъ здѣсь быстроту.

По отзывамъ современниковъ, особенно обаятельны были *импровизаціи* Шумана. Идеи лились неизсякаемымъ потокомъ во всевозможныхъ видахъ. Изъ одной какой нибудь мысли, изъ одного мотива выбивалось ключемъ и пѣнилось все остальное какъ бы само собой, и все было проникнуто своеобразнымъ глубокимъ чувствомъ, украшено всѣми чарами поэзіи; и здѣсь уже, въ энергичныхъ, стихійно-мощныхъ или же эфирно-нѣжныхъ, мечтательныхъ фразахъ проявлялись основныя черты музыкальнаго характера Шумана. Онъ любилъ играть сонаты, тріо и полонезы Шуберта, въ исполненіе которыхъ онъ вкладывалъ своеобразное неподражаемое выраженіе.

Въ письмѣ къ Вилу (изъ Гейдельберга, 6 ноября 1829 г.) Шуманъ самъ говоритъ о своей игрѣ. Признавшись, что онъ «много фантазируетъ и мало играетъ по нотамъ»,

много началъ и ничего не закончилъ и не продвинулся ни взадъ, ни впередъ»,—онъ продолжаетъ: «все же я чувствую, что мой ударъ сдѣлался мягче въ forte, а въ piano—гораздо тверже и эластичнѣе; въ бѣглости и чистотѣ я немного отсталъ. Ничуть не хвастаясь, съ подобающей скромностью могу я сказать, что я лучше всѣхъ здѣшнихъ піанистовъ. Вы не можете себѣ составить понятіе о неряшливости, грубости и невѣроятной вялости ихъ исполненія, о ихъ мазнѣ и колотьбѣ; про ударъ, тонъ и пѣвучесть нечего и говорить, о выучиваньи, упражненіяхъ для пальцевъ, гаммахъ и т. п. они въ своей жизни ничего не слышали. Недавно одинъ изъ нихъ сыгралъ мнѣ A-moll'ный концертъ Гуммеля; онъ передалъ его вѣрно, безошибочно и по стариковски точно, добросовѣстно въ тактъ, ритмично,—словно маршъ. Я его похвалилъ по заслугамъ; когда же я самъ ему послѣ того сыгралъ этотъ концертъ, онъ нашелъ, что я это играю такъ же правильно, какъ и онъ, но что у меня все звучитъ какъ-то совсѣмъ по иному; онъ удивлялся, откуда у меня берется весь этотъ скрипичный тонъ, эти варианты и т. п. Я улыбаясь посмотрѣлъ ему въ глаза, досталъ экзерсисы Герца и сказалъ ему: «играйте ежедневно по часу эти упражненія и черезъ недѣлю приходите ко мнѣ и проиграйте этотъ концертъ». Онъ такъ и сдѣлалъ и спустя нѣкоторое время пришелъ ко мнѣ въ восторгѣ и назвалъ меня своимъ добрымъ геніемъ,—настолько это ему помогло. Затѣмъ онъ сыгралъ концертъ право въ десять разъ лучше. Я теперь штудирую

последнюю часть f-moll'ной сонаты Гуммеля. Это, поистинѣ, крупное титаническое и самое гениальное изъ произведеній этого борющагося, размышляющаго музыканта. Это будетъ единственнымъ, что я вамъ приготовлю къ Пасхѣ, это будетъ масштабъ, по которому вы будете судить о моихъ успѣхахъ».

Въ Гейдельбергѣ Шуманъ ежедневно добросовѣстно занимался ф.-п. упражненіями, не менѣе двухъ часовъ; даже во время поѣздокъ онъ въ дорогѣ упражнялся на глухой клавиатурѣ, которую бралъ съ собою въ экипажъ.

Вышеприведенное письмо къ Вику Шуманъ заканчивается просьбой прислать ему g-moll'ный концертъ Мошелеса, h-moll'ный Гуммеля, различные вещи Шуберта, «все интересное, что появилось въ области ф.-п. композиціи послѣ моего отъѣзда изъ Лейпцига и что, по вашему, могло бы мнѣ понравиться, такъ какъ вы знаете мой вкусъ. Кое-какія новинки Герца и Черни также желательны, такъ какъ я здѣсь бываю въ семейныхъ домахъ. Тибо пусть спрячется подъ столъ со своими Генделевскими аріями».

Этотъ Тибо (Thibaut), свѣтило юридическаго міра, профессоръ гейдельбергскаго университета, отчасти ради него Шуманъ перешелъ изъ Лейпцига въ Гейдельбергъ, — былъ страстный меломанъ *), большой, хотя нѣсколько односторонній знатокъ и любитель стараго классическаго стиля. 21 февраля 1830 г. Шуманъ пишетъ своей матери: «Тибо—чудный,

*) Въ 1825 г. онъ издалъ свое извѣстное сочиненіе «Ueber die Reinheit der Tonkunst».

божественный! Сколько наслаждений испыталъ я у него! Когда въ его домѣ поется ораторія Генделя (еженедѣльно по четвергамъ у него собирается свыше 70 пѣвцевъ) и онъ такъ вдохновенно аккомпанируетъ на фортепіано и затѣмъ въ заключеніе я вижу какъ двѣ крупныя слезы катятся изъ его прекрасныхъ большихъ глазъ, надъ которыми красуются бѣлые какъ снѣгъ волосы, и когда затѣмъ онъ съ такимъ восторгомъ и такъ весело подходитъ ко мнѣ, жметъ мнѣ руку и не находитъ словъ—расчувствованный и взволнованный,—то я часто не знаю какъ это я, такое убожество, удостоиваюсь чести—бывать и слушать въ такомъ святомъ домѣ. Ты не можешь составить себѣ понятія о его остроуміи, проницательности, чувствительности, чистомъ пониманіи искусства, о его любезности, необычайномъ краснорѣчьи,—осмотрительности во всемъ».

Тибо, разумеется, болѣе чѣмъ кто либо былъ въ состояніи оцѣнить необычайныя музыкальныя дарованія Шумана, онъ понялъ, что этотъ юноша не рожденъ быть чиновникомъ. Онъ горячо убѣждалъ его бросить науку и всецѣло посвятить себя музыкѣ.

Жизнь музыканта, карьера артиста рисовались Шуману въ золотомъ, заманчивомъ свѣтѣ. Изъ дѣтства у него осталось одно чудное воспоминаніе: ему было девять лѣтъ; родители взяли его съ собой въ Карлсбадъ и тамъ онъ впервые услыхалъ игру настоящаго, высокаго артиста—онъ попалъ на концертъ молодаго Мошелеса. Словно новый міръ открылся ему, игра Мошелеса на долго запеча-

тлѣлась въ воображеніи мальчика, какъ идеаль-
ф.-н игры. Афишу, которая была въ рукахъ
Мошелеса и которую тотъ случайно обронилъ,
мальчикъ поднялъ съ затаеннымъ дыханіемъ
и потомъ долгіе годы хранилъ ее, какъ свя-
тыню. Теперь Шуманъ сознавалъ, что при
терпѣннѣи и стараніи, подѣ руководствомъ
хорошаго учителя, онъ въ какіе нибудь 5—6
лѣтъ догонитъ любого піаниста; ему казалось,
что фортепіанная игра—одна механика и лов-
кость. Къ тому же въ немъ пробуждалась
фантазія, являлись позывы къ творчеству, онъ
мечталъ, что скоро, скоро будетъ играть какъ
Мошелесъ. «Помнишь-ли ты, пишетъ онъ своей
матери, какъ мы тогда въ Карлсбадѣ сидѣли
рядомъ и ты мнѣ радостно шепнула: Моше-
лесъ сидитъ позади насъ? Какъ всѣ почти-
тельно разступались передъ нимъ и онъ такъ
скромно пробирался сквозь толпу? Я хочу во
всемъ взять его себѣ за образецъ». Ему нра-
вилась также карьера Гуммеля, который одно-
временно былъ всемірно извѣстнымъ виртуо-
зомъ, композиторомъ, еще при жизни сопри-
численнымъ къ лику классиковъ, педагогомъ,
къ которому стекались ученики со всѣхъ
концовъ Европы и имѣвшаго наконецъ со-
лидное и почетное мѣсто капельмейстера при
веймарскомъ дворѣ.

Въ Гейдельбергѣ Шуманъ, помимо набро-
сковъ *Parillons*, токкаты и *h-moll'*наго *Allegro*,
сочинилъ свой op. 1 — *Thème sur le nom*
Abegg varié pour le pianoforte. Эти варіаціи
имѣютъ исключительно біографическій инте-
ресъ. Можно пожалѣть, что Шуманъ ихъ

издалъ и онѣ неизбежны на первомъ мѣстѣ во всѣхъ собраніяхъ его сочиненій,—до того онѣ недостойны его пера. Въ нихъ сказывается дилеттантъ, задумавшій перевернуть искусство, считавшій теорію музыки вѣрнымъ, но безжизненнымъ зеркаломъ, которое молча отражаетъ дѣйствительность, но безъ оживляющаго объекта остается мертвымъ,—дилеттантъ, смѣявшійся надъ тѣми, кто фугу считаетъ музыкой, говорившій, что композиторъ можетъ обойтись однимъ слухомъ и фантазіей—этой пророчицей — ясновидящей съ завязанными глазами, отъ которой ничего не скрыто и которая въ своихъ ошибкахъ часто является наиболѣе прелестной. Но именно этой фантазіи, того преизбытка поэзіи и характеристичности, который такъ плѣняетъ въ Papillons,—мы здѣсь не находимъ. Въмѣсто темы—здѣсь—музыкальная гримаса, шуточная игра музыкальными буквами



а затѣмъ—изношенный вариационный шаблонъ и неловкое виртуозничанье. Что касается внѣшности, стиля, то, правда, Шуманъ далеко не простъ и не архаиченъ въ гармоніяхъ: въ 1-й, 2-й и 4-й вар. онъ нагромождаетъ ихъ, быть можетъ, съ излишней пестротой; отъ этого пассажи теряютъ ясность, прозрачность,

специфически-фортепианное благозвучіе, всю ту своеобразную прелесть, которая такъ очаровываетъ въ виртуозныхъ вымыслахъ Гуммеля, Мошелеса, Герца и тайна которой навсегда погасла послѣ этихъ высокихъ мастеровъ шлифовки пассажныхъ брилліантовъ.

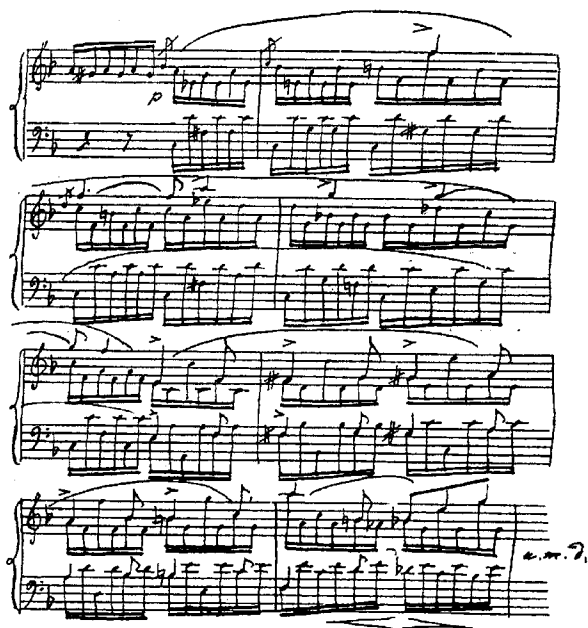
Интересно ради сравненія припомнить 3-ю вариацию, въ которой Шуманъ видимо подражаетъ этимъ фортепианнымъ ювелирамъ:



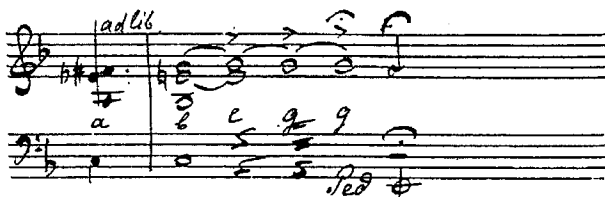
Въ этомъ своемъ первомъopus'ѣ Шуманъ неудачно пытался идти по тому пути—внѣшняго блеска и поверхностной виртуозности, который впослѣдствіи его ни разу не соблазнилъ, даже въ произведеніи нарочно для того назначенномъ (а-молл'ный концертъ). Индивидуальность Шумана едва замѣтно проскальзываетъ въ гармоніяхъ и синкопахъ 2 й вариации:



Впрочемъ иные, напр. Рейсманны, находятъ — будто въ финалѣ, въ мѣстахъ вродѣ



сказывается уже самобытность Шумана и видна рука, которая впоследствии, играя звуками, дала такое волшебство гармоній. Передъ заключительной кодой Шуманъ прибѣгаетъ къ вышеупомянутому звуковому эффекту *smorzando*, остроумно вплетая сюда тему



Игра музыкальными буквами не нова. Бахъ и Хессе писали фуги на буквы своего имени. Шуманъ посвятилъ эти варіаціи нѣкоей Метсъ Абеггъ, дочери одного маннгеймскаго купца, которую онъ въ посвященіи чего-го ради

назвалъ графиней. Онъ познакомился съ ней на одномъ балу и преподнесъ ей эти варіаціи въ видѣ какъ-бы привѣтственнаго букета или имениннаго торта. Извѣстія объ этой Метсъ Абеггъ разнорѣчивы: одни сообщаютъ, что это была прославленная красавица, царица маннгеймскихъ и гейдельбергскихъ баловъ, отличная піанистка, невѣста одного товарища Шумана. Самъ же Шуманъ, хотя и отзывался о ней какъ объ умницѣ, отличной музыкантшѣ, но въ письмѣ къ матери называетъ ее «ядовитой, ехидной 26-ти-лѣтней староплендіей».

Изданіе этихъ варіацій очень радовало Шумана. Это видно изъ его письма къ матери 21 сентября 1831 г. «Если-бы ты знала, пишеть онъ, что это за радость—первые авторскіе восторги! Едва ли женихъ бываетъ счастливѣе. Теперь весь мой сердечный небосклонъ устѣянъ надеждами и предчувствіями. Гордо обручаюсь я, какъ дождь съ моремъ,—впервые съ большимъ свѣтомъ, который во всемъ своемъ объемѣ есть міръ и родина художника». *Релыштабъ*, авторитетный рецензентъ журнала «*Ирисъ*», такъ отозвался объ этихъ варіаціяхъ: «Тема кажется намъ нѣсколько изысканной и притомъ монотонной, такъ какъ одинъ и тотъ-же оборотъ непрерывно повторяется на одинъ и тотъ-же ладъ въ первой части и въ немного оживляющемъ обращеніи во второй; что касается варіацій, то онѣ написаны искуснымъ піанистомъ; онѣ въ одинаковой степени — благодарны и блестящи, какъ многія подобныя бравурныя пьесы Черни, Герца и др. и заслуживаютъ поэтому

одинаковой оцѣнки». Шуманъ былъ очень доволенъ этой рецензіей; ему казалось, что послѣ появленія этихъ варіацій всѣ имъ стали больше интересоваться и его комната съ утра наполнялась пѣвцами, музыкантами, дилеттантами. Онъ почувствовалъ себя ближе къ міру художниковъ.

Холодная, сухая юриспруденція все болѣе и болѣе отталкивала Шумана. Онъ не чувствовалъ къ ней ни малѣйшаго призванія, судейская будущность рисовалась ему въ самомъ неприглядномъ свѣтѣ, особенно—въ родной Саксоніи, гдѣ ему—безъ «фонъ», безъ протекціи и большого состоянія трудно было бы выдвинуться и пришлось бы вѣчно возиться съ грошовыми тяжбами, воришками и разнымъ отребьемъ; и даже если бы ему удалось, положимъ, достигнуть степени оберъ-актуаріуса въ какомъ нибудь захолустномъ городишкѣ съ 3,000 жителей и съ годовымъ жалованьемъ въ 600 талеровъ, то въ состояніи ли былъ бы онъ выносить это мертвящее одно и то же изо дня въ день, высиживать въ камерѣ отъ семи утра до семи вечера?

Вся жизнь его рисовалась ему 20-ти-лѣтней борьбой между поэзіей и прозой, т. е. между музыкой и Jus. Онъ стоялъ какъ на перекресткѣ и съ тревогой спрашивалъ себя—куда идти? Его геній указывалъ ему его настоящій путь—къ искусству. Ему казалось, что искусство говорило ему: если ты будешь прилеженъ, то черезъ три года будешь у цѣли! Юсъ говорилъ: черезъ три года ты пожалуй доберешься до сверхкомплектнаго чиновника

съ 16-ю грошами годового оклада. Искусство продолжало: Я свободно, какъ небо, весь міръ—моя гавань. Юсь пожалъ плечами и сказалъ: я—вѣчная субординація, отъ мелкаго чиновника до министра, хожу всегда въ маншетахъ и *chapeau-bas*. Искусство говорило дальше: я обитаю у красоты и сердце—мой міръ и мое творенье, я независимо и безконечно, бессмертно, я созидаю.—Юсь серьезно сказалъ: я ничего не могу предложить кромѣ дѣлъ мелкихъ крестьянъ, иной разъ—убійство, но это—счастливый случай; новыхъ Пандектовъ я никоимъ образомъ издать не могу...

Наконецъ, Шуманъ окончательно рѣшилъ возразиться въ Лейпцигъ; Викъ, которому онъ исполнилъ довѣрять, который его зналъ и могъ судить о его силахъ, долженъ былъ продолжать его музыкальное развитіе. Затѣмъ Шуманъ строилъ планы—на годъ поѣхать въ Вѣну, а затѣмъ, если бы представилась хоть малѣйшая возможность,—въ Лондонъ, къ Мошелесу. Сквозь золотой туманъ грезилась ему—поѣздка въ Америку и концерты въ странѣ долларовъ.

Наконецъ, послѣ долгой борьбы, уступая его настойчивымъ просьбамъ, мать его написала Вику письмо, заканчивающееся такъ:

«Отъ вашего рѣшенія зависитъ все, — спокойствіе любящей матери, судьба неопытнаго юноши, постоянно витающаго въ высшихъ сферахъ и не желающаго вникнуть въ практическую жизнь. Я знаю, что вы любите музыку, — не дайте этому чувству говорить въ пользу Роберта; но примите во вниманіе его годы, его состояніе, его силы и его будущность. Я прошу, я заклиная васъ какъ мужа, какъ отца, наконецъ—какъ друга моего сына—поступите, какъ честный человѣкъ!

И безъ обвиняковъ скажите ваше мнѣніе—чего онъ долженъ опасаться и чего можетъ ожидать?»

Вотъ выдержки изъ отвѣтнаго письма Вика, которыя интересны какъ близко касающіяся предмета настоящаго очерка:

«Я берусь сдѣлать изъ вашего сына Роберта. при его фантазіи и талантѣ, одного изъ величайшихъ піанистовъ, который будетъ играть воодушевленнѣе, интереснѣе нежели Мошелесъ, грандіознѣе—нежели Гуммель. Въ доказательство я могу указать на мою одиннадцатилѣтнюю дочь, которую я начинаю выводить въ свѣтъ...

«Робертъ очень ошибочно думаетъ, что «вся ф. п. игра—одинъ лишь механизмъ». Какое одностороннее сужденіе! Моя одиннадцатилѣтняя Клара переубѣдитъ его. Это впрочемъ правда, что для Роберта труднѣе всего будетъ—*спокойно, хладнокровно, обдуманно и укорно преодолевать механику*, какъ первую основу фортепіанной игры.

«Я открыто признаюсь, что если на урокахъ, которые я ему давалъ, мнѣ удавалось послѣ ожесточенныхъ споровъ и сильнаго противорѣчія съ его стороны, а также неслыханныхъ проказъ его необузданной фантазіи—убѣдить его въ важности *оправдѣнной, точной, ровной, отчетливой, ритмически опредѣленной и наконецъ элегантнои шри*,—это забывалось до слѣдующаго урока. Когда-же я, какъ всегда ласково, принимался за старую тему и серьезно настаивалъ на своихъ требованіяхъ (я вѣдь старался лишь ради Роберта и высокаго искусства),—онъ подъ разными предлогами не являлся ко мнѣ 8—14 дней и дольше, шатался по городу и вращался въ такой средѣ, которая поистинѣ непригодна для того, чтобы укрощать такую строптивую фантазію, соединенную со столь колеблющимся разумомъ.

«Будетъ ли теперь нашъ любезный Робертъ иначе, разумнѣй, тверже, сильнѣй и такъ сказать—хладнокровнѣе и мужественнѣе? Суля по его письмамъ на это трудно надѣяться!»

Затѣмъ Викъ требуетъ, чтобы Робертъ въ теченіе года почти ежедневно бралъ у него по часовому уроку и продолжаетъ:

«Піанистъ (если это не найзнаменитѣйшій композиторъ, имя котораго давно прославлено) можетъ зарабатывать свой хлѣбъ лишь давая уроки; правда, заработокъ хорошій, прибыльный. Всюду чувствуется недостатокъ въ хорошихъ, умныхъ, всесторонне развитыхъ учителяхъ; извѣстно, что въ Парижѣ, Вѣнѣ, Петербургѣ, Берлинѣ и т. д. платятъ отъ 2 до 4 талеровъ за часъ, а въ Лондонѣ даже отъ 8 до 10. Я готовлю свою дочь главнымъ образомъ тоже въ учительницы, хотя она, какъ дѣвочка, имѣетъ уже то преимущество передъ піанистками всего міра, что она можетъ *свободно импровизировать*, и все-таки я не обольщаю себя.

«Какъ піанистъ—учитель Робертъ жилъ-бы припѣваючи, тѣмъ болѣе что у него есть еще и свой кое-какой достатокъ.

«Я и спрашиваю: согласится-ли Робертъ теперь же начать здѣсь давать уроки, ибо къ этому нужно готовиться годами. Согласится-ли Робертъ въ продолженіе двухъ лѣтъ изучать холодную, сухую теорію и также какъ моя Клара—ежедневно по нѣскольку часовъ рѣшать у доски 3-хъ и 4-хъ голосныя задачи, причѣмъ фантазія должна хранить почти полное молчаніе? по крайней мѣрѣ—такая фантазія, которой Богъ такъ щедро наградилъ Роберта? Не мучайте себя понапрасну: силой тутъ ничего не подѣлаешь. Мы—родители—свое сдѣлаемъ, остальное въ рукахъ Божіихъ! Если у Роберта будетъ достаточно мужества и силы воли и онъ разсѣетъ мои сомнѣнія (для этого я даю ему полугодовой срокъ)—то благословите его и пусть онъ идетъ съ миромъ».

Это письмо окончательно рѣшило участь Шумана: онъ могъ всецѣло отдаться искусству. Въ восторгѣ пишетъ онъ Вилу: «Я вполне вамъ довѣряю, я весь вамъ отдаюсь, берите меня какимъ я есть и прежде всего — имѣйте со мной терпѣніе. Никакія порицанія, никакія похвалы не повредятъ моему упорному труду. Мнѣ бы хотѣлось, чтобы вы видѣли, что творится въ моей душѣ: все такъ тихо, мнѣ кажется — словно вершины

всего міра окутаны нѣжной, легкой, утренней дымкой».

По приѣздѣ въ Лейпцигъ (осенью 1830 г.) Шуманъ поселился въ семействѣ Вика и началъ работать съ желѣзной энергіей; ему точно хотѣлось наверстать упущенное. Онъ иногда запирался цѣлыми днями и настойчиво работалъ надъ техникой пальцевъ. Какъ горько было ему сознаніе, что столько времени пропало невозвратно! Какъ далеко могъ-бы онъ теперь быть въ свои 20 лѣтъ! Онъ самъ придумывалъ различныя упражненія, какъ это видно изъ предисловія къ первой тетради его *Studien nach Capricen von Paganini* op. 3. Но Шуманъ долженъ былъ очень скоро разочароваться въ Викѣ. Викъ былъ, правда, строгій, добросовѣстный учитель; онъ былъ очень систематиченъ, не форсировалъ ученика, велъ его постепенно, осторожно, охраняя естественный ростъ таланта; онъ требовалъ отъ піаниста, чтобы тотъ не только владѣлъ инструментомъ, но былъ бы настоящимъ музыкантомъ. Но Викъ не былъ настоящимъ піанистомъ; это былъ въ сущности посредственный музыкантъ. Онъ вполне годился, чтобы научить свою 11-ти-лѣтнюю Клару «опрятно, ровно и элегантно» играть варіаціи Герца ¹⁾,

¹⁾ Вотъ программа, кот. Клара Викъ сыграла 8 ноября 1830 г. въ Гевандгаузѣ «къ великому удовольствію публики» и... своего папаша: Rondo brillant op. 101 съ оркестромъ—*Калькбреннера*, Variations brillantes, op. 23 *Герца*, затѣмъ—въ квартетѣ concertant для 4 ф. п., op. 230 *Черни* и въ заключеніе—собственные варіаціи на собственную тему.

Изъ различныхъ біографическихъ свѣдѣній о Шу-

но того, чего жаждалъ 20-ти-лѣтній геній,— Викъ дать не могъ; онъ не могъ передать ему приемы и тонкости высшей игры, не могъ посвятить его въ тайны истиннаго виртуоза.

манѣ, изъ его писемъ, изъ дневника Клары Викъ, сообщеннаго Бертольдомъ Липманомъ — фигура стараго Вика вырисовывается порядочно антипатичнымъ силуэтомъ. Онъ былъ слишкомъ ограниченъ, чтобы понять геній Шумана; онъ не могъ пророчески предугадать, что Шуманъ обезсмертитъ и его дочь, и его самого. Мы интересуемся Кларой — какъ спутницей Шумана, иначе мы также мало знали бы о ней, какъ о десяткахъ другихъ не менѣ знаменитыхъ въ свое время пианисткахъ, вродѣ Камиллы Плейель, г-жи Бельвиль-Ури и др. Во время пресловутой «борьбы за Клару» поведение стараго Вика, не гнушавшагося даже прибѣгать къ клеветѣ, поистинѣ возмутительно.

Если глядѣть на снимки съ портретовъ стараго Вика, на этотъ холодный, жесткій, непріятно пронзительный взглядъ его небольшихъ круглыхъ глазъ, на хмурое, непривѣтливое выраженіе его вульгарнаго обрюзгшаго лица, — то какъ то невольно думаешь: какой это былъ вѣроятно рѣзкій человекъ! — Его заносчивость и самомнѣніе были безграничны; о величайшихъ пианистахъ, какъ Гуммель, Мошелесъ, онъ говорилъ свысока; себя онъ считалъ лучшимъ учителемъ во всемъ свѣтѣ. Когда онъ узналъ, что Шуманъ намѣренъ перейти къ Гуммелю, онъ страшно разсердился: онъ находилъ, что послѣ Вика у Гуммеля нечему учиться. Матери Шумана онъ писалъ, что учить тому, чего не найти ни въ одной ф. п. школѣ; въ игрѣ Листа онъ находилъ неправильности и дѣлалъ прозрачныя намеки на то, что еслибы Листъ учился у него, то этого бы не было. Когда въ разговорѣ задѣвали его или Клару, онъ становился по мужицки грубъ (*Jugendbr.* стр. 138). Любопытнымъ обрачикомъ его забавнаго самодовольства можетъ служить слѣдующій отрывокъ письма его къ женѣ изъ Парижа въ 1832 г. (см. *Litzm.* I стр. 44): «Мы слышали Калькбреннера; это — величайшій; онъ наиболѣе приближается къ моему идеалу. Теперь я передамъ тебѣ кое-что изъ нашего разговора.

И вотъ Шуманъ задумалъ учиться у великаго артиста, у Нестора тогдашняго піанизма. У него завязалась оживленная переписка съ Гуммелемъ. Въ письмѣ къ Лемке въ Гейдельбергъ (изъ Лейпцига 11 янв. 1831 г.) Шуманъ сообщаетъ о своемъ намѣреніи отпра-

послѣ того, какъ Клара сыграла нѣсколько своихъ сочиненій на его крайне тугомъ фортепіано.

Калькбреннеръ: «C'est le plus grand talent!»—Онъ ее поцѣловалъ. Представъ себѣ красиваго, очень чваннаго человѣка,—его жену, настоящую француженку, молодую и очень богатую, сидящую у камина и обмахивающуюся новымъ моднымъ парижскимъ вѣеромъ. Она сказала: «Но жаль, въ Германіи она какъ піанистка заглохнетъ!»

Я: «Какъ это она заглохнетъ, находясь въ моихъ рукахъ?»

Калькбреннеръ: «Извините, милѣйшій, въ Германіи они всѣ играютъ на одинъ манеръ, то есть по вѣнски скачутъ и по гуммелевски скребутъ; такъ играютъ Черни, Чиблини, Пиксисъ, Гиллеръ, словомъ—всѣ, кто являются сюда изъ Германіи».

Я: «Извините пожалуйста, но я—первое исключеніе: я заклятый врагъ этой манеры; я хорошо знаю игру Фильда и учу мою дочь и моихъ учениковъ по его традиціямъ». «Время покажетъ ему, что я правъ».

Фридрихъ Викъ род. 18 августа 1785 въ мѣстечкѣ Претшъ близъ Виттенберга и лишь въ зрѣломъ возрастѣ специализировался на музыкальномъ поприщѣ. 18-ти лѣтъ поступилъ онъ въ виттенбергскій университетъ и началъ, между прочимъ, изучать музыку. Нѣсколько лѣтъ былъ онъ частнымъ учителемъ, затѣмъ открылъ въ Лейпцигѣ музыкальную торговлю, абонементъ нотъ и прокатъ фортепіанъ. Одновременно давалъ онъ уроки по методу Ложье. Не къ Виду ли относится слѣдующее изреченіе Шумана: «Правда,—метода, школьная манера ведутъ скорѣе, но мелочно. односторонне. Ахъ, какъ грѣшите вы, учителя! Сл. вашей системой Ложье вы насильно вытягиваете бутонъ изъ его покрова; со своими учениками вы по-

виться къ Гуммелю въ Веймаръ. Спустя 7 мѣсяцевъ онъ пишетъ въ Веймаръ Гуммелю (20 августа 1831 г.):

«Нескромность неизвѣстнаго вамъ автора этого письма можетъ извинить лишь его долготѣнная дружба съ вашими сочиненіями. Когда, въ прежніе годы, я особенно живо уяснялъ себѣ ваши музыкальные образы, во мнѣ пробуждалось желаніе—робко приблизиться къ человѣку, который далъ людямъ столько драгоценнаго; но я не думалъ, чтобы этому суждено было когда либо сбыться. Но когда отовсюду я услыхалъ, что учитель не суровъ, не отказываетъ въ совѣтѣ ученику, я сталъ смѣлѣе».

Затѣмъ Шуманъ переходитъ къ цѣли письма:

«Уже съ ранняго дѣтства питалъ я страстную любовь къ музыкѣ; цѣлые дни просиживалъ я фантазируя за фортепіано. Мой отецъ, книготорговецъ въ одномъ небольшомъ саксонскомъ городкѣ, человѣкъ съ проницательнымъ, свѣтлымъ умомъ, сочувствовалъ моему призванію къ искусству болѣе, нежели моя мать, которая, заботливая какъ большинство матерей, предпочитала ученіе ради куска хлѣба—полному опасностей артистическому пути. Правда, начались переговоры съ господиномъ капельмейстеромъ фонъ-Веберъ относительно моего музык. ученія; но они затянулись,

ступаете какъ тѣ охотники, которые для того, чтобы молодые соколы не взлетали высоко, выдергиваютъ у нихъ перья. Вы должны указывать дорогу ученику, но не бѣжать по ней съ нимъ рядомъ».

Весною 1840 г. Викъ переселился въ Дрезденъ, гдѣ онъ продолжалъ учительствовать. Въ послѣдніе годы жизни онъ лѣтніе мѣсяцы проводилъ въ Лошвицѣ, гдѣ и умеръ 6 октября 1873 г. Лучшей иллюстраціей его системы преподаванія были его двѣ дочери Клара и Марія.

Викъ издалъ 2 книги (Leipzig, Leuckart, 1871): «Klavier und Gesang, Didaktisches u. Polemisches» и «Musikalische Bauernsprüche, Aphorismen ernsten u. heitern Inhalts».

такъ какъ господинъ фонъ-Веберъ уѣхалъ въ Англію, а тутъ смерть похитила моего отца въ 1826 г.

«Какъ слѣпой натуралистъ, продолжалъ я свой путь безъ руководства; образцовъ я не могъ имѣть въ маленькомъ городкѣ, гдѣ всѣ меня считали чуть-ли не великимъ артистомъ. Не задумываясь надъ своей участію и призваніемъ, я поступилъ три года тому назадъ въ злѣшній университетъ, посѣщалъ различные лекціи, но со страстью продолжалъ изучать ф. п. игру и композицію подъ хорошимъ руководствомъ. Вы легко можете себѣ представить—сколько приходилось моему учителю приводить въ порядокъ и исправлять! Я, правда, игралъ съ листа всѣ концерты, но въ сущности долженъ былъ начать чуть-ли не съ C-dur'ной гаммы. Успѣхи, которые я сдѣлалъ, ободрили меня, я сталъ серьезнѣе заниматься, такъ что, спустя годъ, я могъ спокойно, увѣренно, технически безошибочно исполнить A-moll'ный концертъ (онъ единственный...); иногда я игралъ даже публично.

На Пасху 1829 я отправился въ Гейдельбергъ, затѣмъ путешествовалъ нѣкоторое время по Швейцаріи и Италіи и возвратился весной 1830 въ Гейдельбергъ. Тогда на меня какъ то внезапно нашло раздумье: какую цѣль жизни себѣ поставить? Я не буду говорить о борьбѣ, которая продолжалась почти годъ, въ которой наконецъ побѣдила любовь къ искусству. Я писалъ моей матери, просилъ, чтобы она написала г-ну Викъ въ Лейпцигъ и узнала—надѣется ли онъ, что я могу чего нибудь достигнуть на музыкальномъ поприщѣ? Его отвѣтъ былъ утѣшителенъ,—«такъ какъ я, кромѣ того, будучи отчасти обезпеченъ средствами, менѣе другихъ долженъ бояться тѣхъ опасностей, которыя сопряжены съ искусствомъ въ смыслѣ добычи денегъ».

Шагъ былъ сдѣланъ; я скоро возвратился въ Лейпцигъ, мнѣ кажется съ твердымъ намѣреніемъ и пламеннымъ желаніемъ. Но какую переменъ нашелъ и въ своемъ старомъ учителѣ! Прежде бывало каждый звукъ взвѣшивался на вѣсѣ золота, каждая фраза по частямъ изучалась добросовѣстнѣйшимъ образомъ; теперь-же онъ безъ разбора заставлялъ играть въ перемѣшку худое и хорошее, мало заботился объ ударѣ и аппликатурѣ, все должно было игратья геніально à la Пага-

нини. Онъ постоянно гналъ и торопилъ меня. Онъ хотѣлъ этимъ поднять меня надъ уровнемъ боязливой, почти механической и вызубренной игры. Я увидалъ, что его метода болѣе подходила къ его дочери, подающей дѣйствительно огромныя надежды; но самъ я еще опасался такой свободы. Я легко замѣтилъ, что во весь этотъ годъ моего пребыванія въ Лейпцигѣ я быть можетъ сталъ свободнѣе воспринимать и исполнять, но мало выигралъ въ смыслѣ настоящаго мастерства игры.

И вотъ съ довѣріемъ обращаюсь я къ мастеру: быть можетъ онъ позволитъ насладиться его уроками. Почтенная старушка-мать, которая такъ хочетъ чтобы я чего нибудь достигъ присоединяется къ моей просьбѣ и кладетъ все свое довѣріе въ челоуѣка, котораго весь міръ считаетъ такимъ любвеобильнымъ и благосклоннымъ къ молодымъ пробивающимъ себѣ дорогу музыкантамъ

Я робко прилагаю здѣсь первое соло одного концерта ¹⁾, по которому вы лучше чѣмъ изъ разныхъ описаній можете судить о степени моихъ познаній. Вы найдете можетъ быть слишкомъ смѣлымъ съ моей стороны—писать концерты. Я еще раньше написалъ очень много крупнаго и мелкаго; форма концерта, какъ болѣе свободная, казалась мнѣ легче другихъ, напр.—сонатной формы».

Къ сожалѣнію, этимъ планамъ не суждено было осуществиться. Увлекаясь достиженіемъ гибкости и самостоятельности пальцевъ Шуманъ имѣлъ неосторожность подвергать ихъ различнымъ гимнастическимъ опытамъ; результатомъ этого была болѣзнь правой руки. Мы не имѣемъ точныхъ свѣдѣній какъ это произошло. Самъ Шуманъ неохотно говорилъ объ этомъ. Рассказываютъ, что Шуманъ съ помощью извѣстнаго приспособленія подвигивалъ кверху средній палецъ правой руки и

¹⁾ Фортепианный концертъ въ F-dur, начатый въ 1830 г. въ Гейдельбергѣ и оставшійся неизданнымъ.

упражнялъ въ это время другіе пальцы; вслѣдствіе чрезмѣрнаго напряженія явилось ослабленіе сухожилія и указательный палецъ былъ почти парализованъ. По другимъ свѣдѣніямъ Шуманъ повредилъ себѣ третій палецъ правой руки; леченіе электричествомъ отчасти возвратило подвижность пальцу, но не избавило его отъ слабости. Первое время Шуманъ надѣялся на излеченіе; онъ прибѣгъ даже къ гомеопатіи ¹⁾.

Въ 1839 г. Шуманъ писалъ одному своему бельгійскому почитателю Симонэнъ-де-Сиръ: «Я не могу вполнѣ владѣть правой рукой, таковъ мой злой рокъ и я не могу играть свои сочиненія такъ какъ ихъ чувствую. Болѣзнь руки состоитъ въ томъ, что нѣкоторые пальцы стали совсѣмъ слабыми, я едва ими владѣю; это произошло вѣроятно отъ того, что въ прежніе годы я слишкомъ много писалъ и игралъ. Эта болѣзнь причинила мнѣ много горя,—ну, чтожъ, небо порой даритъ мнѣ сильную мысль и тогда я перестаю думать о своемъ несчастіи». Эта катастрофа съ рукой была для Шумана поистинѣ ужаснымъ ударомъ. Всѣ его золотыя мечты о блестящей карьерѣ виртуоза, о кон-

¹⁾ Въ письмѣ къ матери 28 іюня 1833 г. Ш. съ горькой ироніей называетъ себя «артистомъ о девяти пальцахъ» и пишетъ: «Я теперь лечу свою руку гомеопатіей». Около этого же времени онъ пишетъ своему ругу Тэпкенъ: «Я еще играю на фортепіано, но на правой рукѣ у меня разслабленный попорченный палецъ; въ началѣ это было незначительное поврежденіе; но я запустилъ это и теперь недугъ настолько великъ, что вся рука отказывается играть».

цертныхъ поѣздкахъ за славой и богатствомъ — разсыпались прахомъ. Напрасно онъ столько трудился и уже столько достигъ. Онъ понималъ, какихъ результатовъ онъ достигъ какъ піанистъ, онъ сознавалъ, что можетъ соперничать съ лучшими виртуозами. Калькбреннеръ, концертируя въ 1833 г., посѣтилъ и Лейпцигъ. Шуманъ очень сошелся съ этимъ утонченнымъ, крайне любезнымъ, хотя тщеславнымъ, парижаниномъ; онъ вслушивался въ игру этого прославленнаго піаниста, сравнивалъ его съ другими, съ собой. Да, онъ переслушалъ ихъ всѣхъ, величайшихъ, за исключеніемъ одного Гуммеля, и что-же? Онъ долженъ былъ сознаться, что у знаменитостей, отъ которыхъ ожидаешь услышать нѣчто новое, встрѣчаешь часто лишь свои старыя, милыя заблужденія, скрашенныя блестящимъ именемъ.

Шуманъ чувствовалъ себя несчастнымъ и съ тоской думалъ: Боже, за что ты это со мной сдѣлалъ? Ему такъ нужна была эта больная рука: накопившійся въ его груди готовый, живой матерьялъ — однимъ бы дыханіемъ онъ могъ его выразить, а тутъ приходилось безпомощно ковылять искалѣченными пальцами! Это былъ переломъ всей его жизни, тутъ зародились тѣ припадки мрачной меланхоліи и глубокой тоски, которые выражаются въ иныхъ его письмахъ и во столькихъ его твореніяхъ. Обыкновенно принято считать, что это несчастье Шумана послужило на пользу искусства, отрѣшивъ Шумана отъ всего внѣшняго, поверхностнаго, сдѣлавъ его талантъ еще серьезнѣе, сосредоточивъ его на возвышенныхъ идеалахъ.

Но, мнѣ кажется, этотъ взглядъ не совсѣмъ справедливъ. Кто можетъ сказать, на какую высоту могъ бы Шуманъ повести фортепیانное искусство, если бы онъ всецѣло на немъ сосредоточился, подобно Шопену? Вѣдь фортепіано было исходной точкой его творчества. Въ новѣйшее время вниманіе цѣнителей Шумана все болѣе и болѣе останавливается не столько на его позднѣйшихъ крупныхъ оркестровыхъ и хоровыхъ произведеніяхъ, сколько на его фортепіанныхъ вещахъ, потому что нигдѣ, если не считать нѣкоторыхъ его пѣсенъ и наиболѣе зрѣлыхъ оркестровыхъ произведеній, его индивидуальность не выразилась такъ ярко, какъ напр. въ его «Карнавалѣ», «Симфоническихъ этюдахъ», «Phantasiestück'ахъ», «Давидсбюндлерахъ», *fis-moll'* ной сонатѣ; здѣсь творчество Шумана проявило наибольшую красоту и самобытность.

Въ письмѣ къ вышеупомянутому Симоннѣ-де-Сиръ изъ Вѣны 15 мая 1839 г. Шуманъ приводитъ интересную хронологическую таблицу появленія своихъ сочиненій.

«Я родился, пишетъ онъ, въ 1810 г. Изъ моихъ раннихъ опытовъ (я началъ уже съ 7-ми лѣтняго возраста) я ничего не издалъ; затѣмъ я сочинялъ въ слѣдующемъ порядкѣ:

1829. Токката—начата, закончена лишь въ 1833 г. Варіація на «Abegg».—Papillons.

1831. Allegro h-moll.—Studien nach Capricen von Paganini.

1832. Intermezzi.

1833. Impromptus.—Соната *fis-moll* (законченная лишь въ 1835 г.); Соната въ *g-moll*.

1834. Большая фантазія C-dur. — Concert sans orchestre.

1837. Phantasiestücke. — Davidsbündlertänze.

1838. Noveletten. — Kinderscenen. — Kreisleriana. — Arabesque.

1839. Blumenstück. — Humoresque. — Начало концерта и Большая романтическая соната (Faschings-schwank.).

Въ этомъ списокѣ не упомянуты—Карнавалъ и Симфоническіе этюды; они были написаны въ 1834—1835.

Итакъ, первые 23opus'a—исключительно принадлежать фортепіано.

Съ первыхъ шаговъ Шуманъ выступилъ во всемогуществѣ своего генія.

Исторія его творчества—одна изъ интереснѣйшихъ загадокъ въ исторіи искусства. Лишь остановившись подробнѣе на годахъ ученія Шумана, можно уяснить себѣ феноменальность его творчества. Здѣсь изумительна внезапность расцвѣта: словно сказочный весенній цвѣтокъ. Въ продолженіе какихъ нибудь четырехъ лѣтъ (1833—1837) шедевры сыпались какъ изъ рога изобилія. И какіе шедевры! Вѣдь ихъ можно поставить наравнѣ съ лучшимъ, что дали *мучшіе*, т. е. Бахъ и Бетховенъ. А между тѣмъ, какъ молодъ былъ тогда Шуманъ и давно-ли онъ началъ учиться теоріи музыки?—какая сила мысли, какая зрѣлость, какое мастерство письма! Эти его «произведенія юности» составляютъ кульминаціонный пунктъ прогресса фортепіаннаго искусства.

Но хотя Шуманъ долженъ былъ бросить мечты о виртуозной карьерѣ, онъ не забросилъ окончательно своей игры. Онъ любилъ

играть наединѣ, затворившись у себя въ комнатѣ, въ тотъ тихій часъ сумерекъ, который онъ такъ любилъ,—когда солнце уже сѣло и въ душу закрадывается странная грусть. Иногда онъ игралъ въ интимномъ кружкѣ друзей. Игра его обнаруживала слѣды былого исключительнаго мастерства, это былъ словно разбитый драгоценный сосудъ. Она была до нельзя своеобразна, въ ней не было виртуозныхъ бравадъ, эффектовъ техники и контрастовъ. То, что онъ игралъ, по характеру, стилю и основному тону болѣе всего подходило къ мечтательнымъ фантастическимъ грезамъ и изліяніямъ Евсевія. Онъ обращался съ педалью искусно и осторожно, но употреблялъ ее почти непрерывно, какъ бы полуупущенною, вслѣдствіе чего мелодіи выдѣлялись мягко, а аккомпанирующія фигуры стушевывались въ нѣжномъ полумракѣ.

Шуманъ любилъ остроумныя музыкальныя шутки и умѣлъ замѣчательно пародировать игру знаменитыхъ виртуозовъ — Тальберга, Делера и др.

Послѣ женитьбы онъ рѣдко игралъ, развѣ иной разъ, по просьбѣ своихъ друзей, онъ игралъ въ 4 руки со своей женой.

Слѣдующіе за *Papillons opus'y: Studien nach Capricen von Paganini op. 3 и 10, Токката, Intermezzi и Impromptus op. 5 über ein Thema von Clara Wieck* являются результатомъ вдумчиваго, упорнаго труда надъ ф.-п. игрой и надъ теоріей музыки; это, собственно, геніально разрѣшенныя музыкально-техническія задачи. Здѣсь Шуманъ не только сталъ на

высшемъ уровнѣ современной техники, съ поразительной быстротой усвоивши себѣ мастерство письма, не только не является чѣмъ либо подражателемъ, — но въ этихъ *opus'axъ* проявляется уже прелесть *новаго, специфически шумановскаго стиля*. Хотя по его біографіи мы знаемъ, что онъ учился теоріи у Дорна, но, въ сущности, настоящимъ его учителемъ былъ Бахъ. Это было родство двухъ геніевъ, двухъ глубоко-идеальныхъ натуръ. «*Wohltemperiertes Clavier*» была лучшей грамматикой Шумана; онъ анализировалъ фуги одну за другой до послѣднихъ тонкостей, и чѣмъ болѣе онъ углублялся въ нихъ, тѣмъ болѣе неисчерпаемымъ, необъятнымъ казался ему Бахъ. Онъ признавался, что изученіе Баха имѣло для него морально укрѣпляющее дѣйствіе, такъ какъ Бахъ былъ человѣкъ въ высшемъ значеніи слова, у него не было ничего неполнаго, больнаго, все написано на вѣчныя времена; Бахъ пробуждалъ въ немъ силу творчества и радость жизни. По мнѣнію Шумана, Бахъ зналъ фортепіано во всемъ его богатствѣ; позднѣе расширили объемъ и средства этого инструмента, работали надъ его характеристическими звуковыми красотами и достигали новыхъ эффектовъ. Шуманъ является въ извѣстномъ смыслѣ продолжателемъ Баха, нѣкоторые современники называли его «*новымъ Бахомъ*»; у него онъ позналъ всю мощь *полифоніи*, проникъ во всѣ ея тайны, у него онъ почерпнулъ полифоничность своихъ сочиненій.

Фортепіано смѣнило клавесинъ и дало

новые приемы игры и письма. Новый инструментъ обусловилъ новую технику, сообразную съ его средствами,—новый стиль. Главные эффекты и красоты фортепіано—въ его обширнѣйшемъ объемѣ, въ звучности полныхъ аккордовъ; основными элементами фортепіанной техники явились раскатистыя гаммы; широкія арпеджіи, наконецъ—октавы; фортепіанный стиль на первыхъ порахъ былъ преобладающе гомофониченъ.

Піанисты изыскивали и черпали изъ инструмента его звуковыя богатства; они плѣнялись красотой, благозвучіемъ, воздушными арабесками и серебристымъ блескомъ дискантовыхъ фіоритуръ; на твердыхъ желѣзныхъ аккордовыхъ основахъ развертывали они весь блескъ фортепіанныхъ пассажей, писали широкія пѣвучія мелодіи въ верхнемъ регистрѣ, на подобіе скрипичной кантилены, сопровождая ее по возможности упрощеннымъ, легкимъ аккомпаниментомъ, безхитростными первобытными аккордовыми фигураціями. Полифонію почти забросили. Яркій выразитель этого стиля—Гуммель. Шопень шелъ дальше,—по тому же пути. Веберъ не иначе понималъ фортепіанную звучность; онъ мало интересовался церковными и школьными преданіями, думалъ больше о родной пѣснѣ и объ оперѣ; его сонаты, рондо, полонезы—вполнѣ гомофоничны. Фильдъ положилъ начало богатой обработкѣ аккомпанимента на гомофоническихъ началахъ. Наконецъ, Бетховенъ, кромѣ своихъ послѣднихъ сонатъ, гомофониченъ; типичными образцами ф.-п. гомоф. стиля могутъ

служить его сонаты — большая *C-dur*'ная и такъ наз. «*Appassionata*».

Полифонія органная и вокальная, съ ея скромнымъ диапазономъ и строгимъ проведеніемъ определеннаго количества самостоятельныхъ голосовъ, — несовмѣстима съ характеромъ фортепіано и его бѣдностью, короткостью звука. Придерживаться ея, значило бы лишить ф.-п. всѣхъ его красокъ. Шуманъ это отлично понималъ. Онъ выработалъ свой собственный фортепіанный полифоническій стиль, примѣнивъ плавные полифоническіе обороты къ современному фортепіанному полнозвучію. Стремясь къ болѣе свободному и прозрачному изложенію гармоническаго матеріала, Шуманъ широко располагалъ могучія аккордовыя массы, растворялъ ихъ въ цѣлой сѣти легкихъ, воздушныхъ фигурацій — со всей прелестью мелодическихъ аксессуаровъ имитаціи, канона, тончайшаго контрапункта, со всѣми чарами неуловимо скользящихъ и бесконечно разнообразныхъ проходящихъ гармоній; и этой причудливо узорчатой тканью, словно въющимися цвѣточными арабесками, окутывалъ онъ мелодію — простую, лишенную фіоритурныхъ завитковъ ¹⁾.

¹⁾ Образцомъ подобнаго полифоническаго трактованія ф.-п. аккомпанимента можетъ служить *cis-moll*'ная прелюдія Баха



Полифонія не была для него, какъ для Мендельсона ¹⁾,—игрой въ старый стиль: она вѣлася ему въ плоть и кровь. Самыя прочувствованныя, вдохновенныя мелодіи выливались у него въ формѣ дивнаго канона, имитациі; достаточно вспомнить его «*Warum*» или *gis-moll'*ную вариацию въ «симфоническихъ этюдахъ». «Этюдъ—это студія», говорилъ Шуманъ, «т. е. изъ этюда всякій долженъ научиться чему нибудь, чего раньше не зналъ; и этюдъ долженъ служить высшимъ цѣлямъ, а не однѣмъ лишь механическимъ. Уже Крамеръ это сознавалъ, а какъ еще измѣнились съ тѣхъ поръ и времена, и люди!» Крамеръ тоже писалъ свои этюды полифонно, какъ предупрежденія къ Баху, за что и былъ такъ симпатиченъ Шуману. Послѣдній обработалъ въ видѣ фортепианныхъ этюдовъ 12 скрипичныхъ капризовъ Паганини ²⁾. Эта одна общая, серьезная работа разбита на два *opus'a* (3 и 10) по прихоти издателя, преслѣдовавшаго въ данномъ случаѣ меркантильныя цѣли лучшаго сбыта. Въ видѣ курьеза можно упомянуть, что лейпцигскій издатель Гофмейстеръ

¹⁾ Въ его фугахъ, отдѣльных *Charakterstücke*, *Var. Serieuses* и др.

²⁾ Заглавіе оригинала: 24 *Capricci per il Violino solo, dedicati agli Artisti*. Op. I. Milano, Ricordi. Липинскій рассказывалъ, что Паганини сочинялъ свои каприсы въ различное время и въ различныхъ мѣстахъ и въ рукописномъ видѣ дарилъ ихъ своимъ друзьямъ. Когда въ послѣдствіи Рикорди предложилъ ему издать ихъ, Паганини на-спѣхъ написалъ ихъ по памяти. Этимъ объясняются иные ихъ дефекты.

заплатилъ Шуману по 4 талера за листъ этихъ капризовъ!

Работа была нелегкая, Шуманъ называлъ ее «геркулесовской» и говорилъ, что въ другой разъ согласится скорѣе написать столько же собственныхъ капризовъ, нежели обрабатывать чужіе. Онъ говоритъ, что при первомъ знакомствѣ съ одноголоснымъ скрипичнымъ оригиналомъ чувствовалъ себя какъ бы въ безвоздушномъ пространствѣ, гармоніи вырисовывались неясно, двоились, множились въ воображеніи, иной разъ казались некорректными; многіе каприсы хромали относительно округлости и единства формы. Нелегкой задачей также было, передать на фортепіано специфически скрипичные эффекты. То, что въ оригиналѣ было вѣрно, въ переложеніи казалось неудачнымъ. Правда, красота мысли остается таже, хотя перелитая въ другой сосудъ. Не легко было найти средства, чтобы заставить забыть инструментъ, для котораго былъ предназначенъ оригиналъ.

Въ 1-й тетради этихъ капризовъ, въ ор. 3, Шуманъ старался ненарушимо въ цѣлости сохранить оригиналъ, поэтому получились мѣста—отчасти жидко звучащія, отчасти—неудобныя и трудныя для исполненія (напр., въ 4-мъ и 5-мъ каприччіо). Во 2-й тетради—ор. 10—онъ избѣгъ этой ошибки къ выгодѣ произведенія. Шуманъ съ восторгомъ и упоеніемъ предавался этой «великолѣпной, божественной работѣ»; онъ чувствовалъ ту пользу, которую онъ первый изъ нея извлекалъ. Онъ отзывался о своихъ паганиниевскихъ студіяхъ,

какъ о пасынкѣ, котораго онъ возростилъ съ трудомъ и радостью, не безъ личнаго интереса, такъ какъ это должно было быть его *теоретическимъ экзаменомъ* передъ критикой.

Относительно 2-й тетради—ор. 10—Шуманъ говоритъ ¹⁾: «раньше, въ ор. 3, я копировалъ оригиналъ нота за нотой, быть можетъ въ ущербъ ему, и занимался лишь гармоническимъ построениемъ; на этотъ разъ я освободился отъ педантичной словесной передачи и желаю, чтобы эти этюды производили впечатлѣніе самостоятельныхъ фортепیانнныхъ пьесъ, сохраняя поэтическую идею оригинала». Разумѣется, для достиженія этого, Шуману приходилось многое переставлять относительно гармоніи и формы, иное совершенно выпускать или прибавлять. Онъ это дѣлалъ впрочемъ, осторожно изъ уваженія къ «могучему» таланту Паганини. Такъ, напр., во 2-мъ этюдѣ ор. 10



онъ избралъ другую форму аккомпанимента и замѣнилъ ею тремоло оригинала, которое было бы слишкомъ утомительнымъ и для исполнителя, и для слушателя. Шуманъ считалъ это каприччіо самымъ красивымъ и нѣжнымъ, выдвигавшимъ Паганини среди но-

¹⁾ См. Schumann, *Gesammelte Schriften* (Leipzig 1883 I. стр. 211).

вѣйшихъ итальянскихъ композиторовъ. Шуманъ называетъ при этомъ Паганини «итальянской рѣкой, втекающей на нѣмецкую почву».

Паганини плѣнилъ воображеніе Шумана, и какъ скрипачъ, и какъ человѣкъ. Слухи самыя невѣроятныя, легенды самыя фантастическія ходили о немъ. То это было существо неземное, своимъ смычкомъ метавшее дьявольскія искры, отъ которыхъ сердца воспламенялись жуткимъ восторгомъ; то вдругъ это былъ старшій скупой итальянецъ, съ испытаннымъ лицомъ, уродливымъ крючковатымъ носомъ, неряшливо всклокоченной шевелюрой и дикимъ взоромъ,—жадно считавшій гроши. Для насъ имя Паганини, этого генуэзскаго колдуна, больше говоритъ, нежели его сочиненія. Эта засохшая, выцветшая старина сохранилась въ школьныхъ архивахъ, какъ техническій матеріалъ. Въ его хрустальный «колокольчикъ» (Campanella) съ алмазнымъ язычкомъ нынче звонятъ не скрипачи, а піанисты, для которыхъ Листъ выкроилъ изъ этого засохшаго пожелтѣвшаго рондо — благодарный этюдъ, удачно характеризовавъ скачками на верхнее Dis—серебристый металлическій тэмбръ назойливо звенящей «Кампанеллы».

Нужно ли говорить, что передѣлка Шумана въ наше время имѣетъ больше художественной цѣнности, нежели его оригиналъ? Вышеупомянутый этюдъ № 2 изъ ор. 10 имѣетъ и *инструктивное значеніе*, какъ упражненіе въ игрѣ мелодіи и аккомпанимента одной рукой одновременно. Когда Шуманъ работалъ надъ 4-мъ этюдомъ



въ его головѣ носился похоронный маршъ изъ героической симфоніи Бетховена. Эта пьеса полна романтики. Въ № 5



Шуманъ преднамѣренно опустилъ всѣ знаки исполненія, чтобы учащійся самъ отыскивалъ вершины и глубокія мѣста. Это хорошее испытаніе понятливости ученика. Этотъ этюдъ вмѣстѣ съ № 1 изъ 1-й тетради ор. 3 имѣетъ наиболѣе осязательный инструктивный интересъ: оба эти этюда вырабатываютъ быстроту, свободу пальцевъ, легкость и нѣжность удара; къ тому же они плѣняютъ своей живостью, эффектной звучностью; это неподобные образцы въ своемъ родѣ. Въ этюдѣ ор. 3 № 1 мѣстами требуется также сильный плотный ударъ въ скоромъ темпѣ и мелодическое выдѣленіе отдѣльных нотъ ¹⁾. № 6 изъ ор. 10

¹⁾ Шуманъ говоритъ относительно исполненія этого этюда (ор. 3 № 1), что здѣсь самая большая трудность для піаниста — это самостоятельный колоритъ, кот. должна сохранять каждая рука въ отдѣльности. Лишь когда различные голоса соединяются въ fortissimo — обѣ руки могутъ дѣйствовать съ одинаковымъ проявленіемъ силы. Быстрое съ самаго начала темпѣ должно еще нѣсколько ускориться къ серединѣ этюда, но къ концу должно возвратиться къ первоначальной скорости.

наиболѣе разнится отъ паганиниевскаго оригинала. Какъ фп. піеса, исполненный безошибочно, онъ очарователенъ въ своемъ гармоническомъ потокѣ. Относительно широкихъ арпеджіей вступительнаго *Sostenuto* Шуманъ говоритъ, что при перебрасываньи—лѣвая рука должна брать лишь верхнюю ноту; аккорды звучать особенно полно, если перебрасываемый палецъ лѣвой руки рѣзко совпадаетъ въ ударѣ съ 5-мъ пальцемъ правой руки. Слѣдующее *Allegro* представляло огромныя трудности гармонизаціи. Шуману не удалось смягчить жесткое и нѣсколько плоское возвращеніе въ *E-dur*—иначе ему пришлось бы все пересочинить. Шуманъ называлъ этотъ 10-й опус *концертными этюдами*, находя ихъ достаточно блестящими для эстрады. Эти этюды въ высшей степени трудны—каждый въ своемъ родѣ.

По мнѣнію Шумана, ни одинъ жанръ фп. музыки не можетъ показать столько прекрасныхъ образцовъ — какъ этюдъ. Причина понятна: форма этюда одна изъ легчайшихъ и привлекательнѣйшихъ, цѣль для которой пишешь настолько ясна и опредѣленна, что нельзя ошибиться. Чтобы оцѣнить художественность работы Шумана, интересно сравнить его обработку *E-dur*'наго каприччіо



съ таковою же Листа (въ его Etudes d'après Paganini). Листъ не влилъ струн поэзіи въ бездушную мелодію Паганини; у Шумана же характеристическая сельская картинка: зали-той солнцемъ лугъ, гудитъ волынка, весело трещать фанфары деревенскихъ трубачей, слышится ритмъ угловатой крестьянской пляски ¹⁾).

Чрезвычайно интересно *предисловіе къ 1-й тетради каприсовъ* ор. 3: оно показывасть— какъ серьезно и вдумчиво работалъ Шуманъ надъ фп. техникой и съ какой строгостью онъ иногда относился къ мельчайшимъ дета-лямъ. Къ каприсамъ онъ прилагаетъ различ-ныя прелъупражненія. Такъ, напр., при изу-ченіи а-moll'наго каприса (ор. 3 № 1) онъ совѣтуетъ играть гаммы въ различныхъ ком-бинаціяхъ и съ различными отгѣнками вродѣ



¹⁾ Ш. считаетъ этотъ каприсъ хорошимъ упраж-неніемъ въ двойныхъ нотахъ для правой руки и — въ скачкахъ для лѣвой. Въ Е-moll'ной части нижній го-лосъ въ правой рукѣ долженъ очень нѣжно связы-ваться съ верхней нотой арпеджированнаго аккорда, при чемъ слѣдуетъ соблюдать аккуратное поднятіе большого пальца. Для упражненія 4-го пальца лѣвой руки Шуманъ удвоилъ терцію въ аккордахъ. Минорная а-moll'ная часть должна играться почти вдвое медлен-нѣе мажорной, исполненіе должно быть легкимъ, жи-вленнымъ и страстнымъ.

другое предъупражнение—E-dur'ная гамма въ противоположномъ движеніи, также съ различными въ обѣихъ рукахъ отгѣнками и съ *перекрещиваньемъ рукъ*.

Подготовительнымъ упражненіемъ для ка причію E-dur (№ 2) онъ считаетъ игру діатоническихъ гаммъ въ двойныхъ терціяхъ. Онъ не одобряетъ колеблющуюся и сложную сбивчивую аппликатуру этихъ гаммъ въ различныхъ фп. школахъ и рекомендуетъ одинаковую, довольно впрочемъ неудобную, аппликатуру для всѣхъ гаммъ, не взирая на различное расположеніе бѣлыхъ и черныхъ клавишъ, напр. въ Fis-dur



Хроматическія гаммы Шуманъ совѣтуетъ играть 1-мъ и 2-мъ пальцами, прибѣгая къ третьему—на fis и cis въ правой и на es и b въ лѣвой рукѣ. Въ 4-мъ каприсѣ (B-dur $\frac{6}{8}$) Шуманъ требуетъ страстнаго, богатаго красками исполненія; *«ни одна нота не должна здѣсь быть безъ выраженія»*.

Для точнаго и красиваго исполненія наиболѣе трудныхъ пассажей необходимо учить ихъ въ началѣ *очень медленно*. Шуманъ совѣтуетъ піанистамъ—самимъ изобрѣтать упражненія для укрѣпленія и развитія самостоятельности пальцевъ. Шуманъ совѣтуетъ также играть гаммы и пассажи съ рѣзкимъ выдѣленіемъ отдѣльныхъ нотъ въ Legato; осо-

бесполезнымъ считаетъ онъ акцентированіе диссонансовъ, при чемъ удареніе отнюдь не должно звучать крикливо или деревянно. Ш. приводитъ нѣсколько примѣрныхъ подобныхъ упражненій и совѣтуетъ транспонировать ихъ и имъ подобныя упражненія въ другія, болѣе трудныя тональности; это — принципъ, который впослѣдствіи примѣняли Бюловъ и Таузингъ (въ своихъ «Tägliche Studien»). Шуманъ считаетъ полезными техническими упражненіями фуги (с-moll, D-dur, с-moll, F-dur, G-dur) изъ 1-й ч. Wohltemperirtes Clavier Баха, а также капризы Мюллера ¹⁾ и fis-moll'ное (ор. 5) «классическое» капричио Мендельсона. «Это указаніе на Мендельсона», говоритъ Рейсманъ ²⁾, «замѣчательно; оно свидѣтельствуетъ объ основномъ различіи въ ходѣ развитія обоихъ композиторовъ, въ остальномъ—столь родственныхъ. Все воспитаніе Мендельсона съ самаго начала было направлено къ тому, чтобы дать глубокой искренности его натуры то гармоническое развитіе, ту ясность, на которыхъ зиждется формальная округленность художественныхъ проявленій. Поэтому самыя раннія его произведенія обнаруживаютъ уже внѣшнее совершенство формъ; но въ нихъ индивидуальность автора еще столь стѣснена ученой формой, она настолько еще смѣшана съ чуждыми элементами, усвоенными школой, что мы

¹⁾ Эти старинные «инструктивные» капризы въ новѣйшее время реставрированы въ изданіи Peters.

²⁾ R. Schuman u. seine Werke стр. 45.

се едва различаемъ. Но именно этой мастерской формой Мендельсонъ импонировалъ Шуману, который со своей богатой искренней натурой долженъ былъ прибѣгать къ постороннему вліянію, чтобы обуздать и оформить свою безмѣрную фантазію. Мендельсону пришлось позднѣе вновь работать, чтобы разбить тѣ формальныя оковы, въ которыя школа заковала его фантазію, все его чувство; тогда какъ Шуману пришлось наоборотъ энергично добиваться крѣпкой формы, которой не дама ему школа. Въ этомъ смыслѣ *fis-moll'*ное капричіо Мендельсона показалось ему «*классическимъ*»: оно обладало совершенствомъ формы» ³⁾.

³⁾ Мѣткую параллель между Шуманомъ и Мендельсономъ проводитъ Бернгардъ Фогель (Robert Schumann's Klaviertonpoesie стр. 13 — 15): «Шуманъ — необузданный поэтъ-музыкантъ, повинующійся лишь внушенію своего генія, Мендельсонъ — тонкообразованный, вѣжливый, учтивый музыкантъ, у котораго школьные уроки настолько вошли въ плоть и кровь, что у него все: сообразуется съ ихъ законами, все выражено корректно, производя при этомъ лишь впечатлѣніе мраморной статуи. У Шумана — богатѣйшая внутренняя жизнь, подъ натискомъ которой у него вырываются увлекательно вдохновенныя мелодіи, у Мендельсона явное смакованіе красивой музыкальной формы, кот. своей гладкостью соответствуетъ безразличному зачастую содержанію, при чемъ слушатель чувствуетъ себя какъ тотъ гётевскій рыбакъ, у котораго холодъ проникъ до самаго сердца. Шуманъ бился, боролся съ подавляющей громадой осаждавшихъ его мыслей, Мендельсонъ спокойно и безмятежно напѣвалъ себѣ гладенькую мелодію и тотчасъ записывалъ ее привычнымъ карандашомъ; Шуманъ носилъ, оберегалъ и возвращалъ глубокія, благородныя страсти, Мендельсонъ —

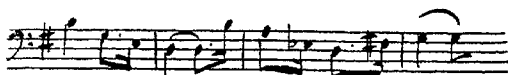
Оконченная въ 1833 г. *Токката* (C-dur ор. 7) относится къ тому же фазису творчества Шумана, какъ и *Paganini-Studien* и если

удобно устроившійся композиторъ, который умѣлъ отстранять отъ себя все, что могло причинить ему болѣе глубокое волненіе; Шуманъ—фаустовская натура, которая давно сознала то внутреннее раздвоеніе, тотъ душевный дуализмъ, которые подталкиваютъ къ горькой борьбѣ и готовятъ побѣдителю почетный вѣнокъ; М. — счастливая натура, баловень счастья, которому вовсе не нужно задумываться о загадкѣ бытія, такъ какъ все кажется ему столь яснымъ и радостнымъ, сегодня — какъ завтра. Шуману пришлось основывать свое могущество во вновь завоеванной области, поэтому понадобилось много времени, прежде нежели его тронъ и достоинство были признаны; Мендельсонъ, наоборотъ, никого не обременялъ въ своей сферѣ величія, былъ всѣмъ удобенъ и очень скоро выигралъ свою игру у всѣхъ, для кого искусство есть игра.

Долгіе годы оба композитора находились въ близкихъ личныхъ отношеніяхъ; и всегда Шуманъ первый устно и письменно вступался за Мендельсона и не скрывалъ ему своего высокаго уваженія. Правда, однажды Шуманъ пишетъ: «мнѣ сказали будто онъ относится ко мнѣ неискренне. Это было бы для меня очень тяжело, такъ какъ мои помыслы и дѣйствія относительно его были всегда благородны.—Я отлично знаю нашу разницу какъ музыкантовъ и могъ бы еще годы у него учиться. Но и онъ — кое чему у меня. Если бы я выросъ въ такой обстановкѣ какъ онъ, — предназначенный съ дѣтства къ музыкѣ,—я бы всѣхъ обогналъ,—это я чувствую по энергіи моихъ изобрѣтеній». — Въ другой разъ онъ хвалитъ необычайную любезность Мендельсона. Какъ трогательно то, что въ день смерти своего друга 4 ноября 1847 г. онъ въ своемъ «*Jugendalbum*» посвящаетъ ему страницу воспоминаній!

Во всякомъ случаѣ поразительно, что ни въ одномъ изъ напечатанныхъ доселѣ писаній Мендельсона не нашлось ни одной строчки, которая хотя бы вскользь

исключить поэтическую фразу побочной партіи въ G-dur



то вся токката интересна исключительно съ технической точки зрѣнія; она показываетъ, какъ гениально Шуманъ обращался съ техническимъ матеріаломъ, скрашивая его сухость тончайшими узорами контрапунктической рѣзбы, яркими чудными красками гармоній, вообще—мастерствомъ полифоніи. Едва-ли это не единственный этюдъ—экзерсисъ въ сонатной формѣ. Въ сущности это одно изъ самыхъ раннихъ произведеній Шумана; токката была начата еще въ Гейдельбергѣ въ 1830 г.; тогда Шуманъ думалъ назвать ее «фантастическимъ этюдомъ» или — «экзерсисомъ въ двойныхъ нотахъ». Въ токкатѣ впервые высказалось пристрастіе Шумана къ синкопамъ и удареніямъ затактымъ и началамъ мотивнымъ на слабыхъ временахъ; онъ даже этимъ злоупотребляетъ въ мѣстахъ вродѣ

упомянула о личности Шумана или его сочиненіяхъ. Поводомъ къ тому у него навѣрное было столько же, сколько у Шумана; между тѣмъ М., который въ своихъ письмахъ останавливается у небольшихъ огоньковъ не замѣчаетъ это яркое свѣтило!.

Въ наше время кажется все же непонятнымъ тотъ преувеличенный культъ Мендельсона, кот. исповѣдывалъ Шуманъ; не давая должной оцѣнки Вагнеру, Листу, Берліозу, совершенно забраковывая напр. Мейербера, онъ ставилъ Мендельсона наравнѣ съ Моцартомъ и даже Бахомъ. (См. Kurt Mey. Schuman-Heft. «Die Musik». V Jahrg. Heft 20 стр. 138).



и въ слѣдующихъ 26 тактахъ.

Эта токката въ своемъ родѣ — высокій шедевръ; даже въ наше время, столь пресыщенное виртуозными измышленіями, для сильнѣйшихъ концертантовъ составляетъ вопросъ самолюбія — щегольнуть передъ публикой преодолѣніемъ токкаты Шумана ¹⁾.

¹⁾ Шуманъ въ токкатѣ очень скупъ относительно знаковъ исполненія. Для менѣе опытныхъ піанистовъ будетъ, быть можетъ, небезынтереснымъ, если я поделюсь съ ними нѣкоторыми воспоминаніями объ интерпретаціи этого этюда Н. Г. Рубинштейномъ. Послѣ мощныхъ, сочныхъ аккордовъ вступленія (2 такта), слѣдующіе 18 тактовъ главной партіи слѣдуетъ играть легко, *mf*, всѣ 16 — стаккато, очень ясно отмѣчая ритмъ синкопы въ нижнемъ голосѣ лѣвой руки, разумѣется отгѣняя гармоніи, также какъ — наплывъ и отбой мелодической волны. Рѣзкій акцентъ-толчокъ долженъ быть на 1 восьмой 18 такта: здѣсь нарушается ритмъ синкопы



(также — черезъ тактъ, въ 20 тактѣ).

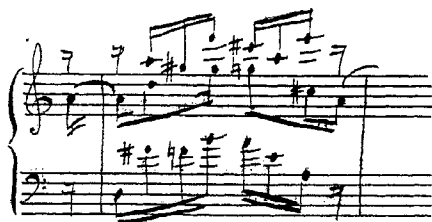
Въ слѣдующихъ четырехъ тактахъ — огромное

Шуманъ посвятилъ токкату — Лудвигу Шунке. Это былъ одинъ изъ самыхъ близкихъ друзей Шумана, одинъ изъ интереснѣй-

crescendo и верхъ бравурной отваги, вплоть до рѣзко отрѣзывающаго аккорда

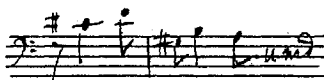


Задачей исполненія слѣдующихъ семи тактовъ — это умѣніе отгнать секвенціонный ходъ гармоній. Гамму двойными терціями въ обѣихъ рукахъ Н. Г. игралъ исключительно 2 и 4 пальцами, начиная *pp* и доводя до *ff*. D-dur'ная побочная партія должна передаваться мягко, нѣжно, поэтично, *legato p*. Въ причудливомъ и игривомъ D-dur'номъ эпизодѣ



фигурки должны скользить легко, эфирно, затактная синкопированная шестнадцатая — *a* — должна звучать сочно, но мягко, отнюдь не жестко, не рѣзко. Весь конецъ 1 части спадаетъ, затихаетъ и замираетъ въ нѣжнѣйшемъ шелестѣ: все засыпаетъ и острый серпъ луны всплываетъ надъ острой черепитчатой крышей.

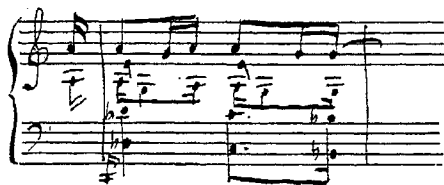
Очень трудна передача *fugato*



и т. д.: сплошное, безукоризненно ровное стаккато всего, что — не синкопир. четверть; затѣмъ — постепенное

шихъ Давидсбюндлеровъ. Онъ учился въ Парижѣ (фп. игрѣ) у Герца и Калькбреннера и явился въ Лейпцигъ въ 1833 г. Шуманъ познакомился съ нимъ въ домѣ богатаго купца Карла Фойгтъ. Самъ Фойгтъ и его жена Генриетта были любители и тонкіе знатоки музыки; ихъ гостепріимный домъ въ то время игралъ видную роль въ музыкальной жизни Лейпцига: это былъ сборный пунктъ мѣстныхъ музыкальных дѣятелей, какъ—Мендельсонъ, Шуманъ, Клара Викъ, Шунке, Беннетъ,—собиравшихся въ тѣсный дружескій кружокъ вокругъ Генриетты. Приѣзжіе музыканты—Шопенъ, Леве, Гауптманъ, или артисты выступавшіе въ концертахъ Гевандгауза—охотно посѣщали ея домъ. «Попавши туда»,—пишетъ Шуманъ ¹⁾,—«артистъ сразу чувство-

возростаніе силы до повторяющихся сильныхъ аккордовъ вступленія. Въ финальной части Н. Г. развертывалъ все могущество своей гигантской бравуры (последнія 2 страницы). Тактъ—онъ бралъ внезапно FF, прибавляя октаву къ басовому форшлагу С и заканчивалъ токкату очень широко и замедляя



¹⁾ См. *Erinnerung an eine Freundin*. Von Eusebius. (Schumann. Ges. Schriften II, стр. 125—132). Это личные воспоминанія Шумана о Генриеттѣ, ея трогательный некрологъ. Она родилась въ Лейпцигѣ 24 ноября 1808 г., была на полтора года старше Шумана.

валъ себя какъ дома. Надъ фортепіано были развѣшаны портреты лучшихъ композиторовъ. къ услугамъ была избранная музыкальная библіотека; казалось, что музыкантъ былъ хозяиномъ въ домѣ, музыка—высшимъ божествомъ; однимъ словомъ и хозяинъ, и хозяйка старались по глазамъ угадать желанія музыканта». Генріетта Фойгтъ была возвышенная поэтическая натура; она была отличной піанисткой, ученицей извѣстнаго берлинскаго пианиста Бергера. Изъ писемъ Шумана видно съ какимъ безграничнымъ уваженіемъ и сердечной дружбой онъ къ ней относился. Въ ея альбомѣ автографовъ онъ увѣковѣчилъ себя оригинальнымъ образомъ: онъ провелъ лишь большую черту crescendo чрезъ всю страницу и подписалъ подъ этимъ свое имя; на удивленный вопросъ Генріетты, онъ улыбаясь отвѣтилъ: «это должно лишь выразить возростаніе ихъ дружбы».—Онъ находилъ въ ней живѣйшій откликъ своимъ художественнымъ стремленіямъ. Онъ называлъ ее «дорогимъ, всегда заботливымъ другомъ, As-dur'ной душой». Въ имени «Генріетта» онъ сосредоточилъ свою крѣпкую вѣру въ то, что существуютъ еще великолѣпные люди. Онъ сообщалъ ей свои рукописи, повторялъ ей различные планы Давидсбюндлеровъ. Ей посвящена его g-moll'ная соната.

Дружба съ Шунке составляетъ одну изъ трогательнѣйшихъ страницъ въ біографіи Шумана. Они были однолѣтки, — 23-лѣтніе энтузіасты, двѣ родственныя натуры. Шуманъ такъ описываетъ свое первое впечатлѣніе объ

этомъ красавцѣ-юношѣ ¹⁾: «Когда онъ вошелъ глаза всѣхъ устремились на него. Нѣкоторые видѣли въ немъ образъ Іоанна, другіе говорили, что если бы въ Помпеѣ откопали подобную голову статуи, то сочли бы за голову римскаго императора. Флорестанъ сказалъ мнѣ на ухо: «вѣдь это воплощенный Шиллеръ Торвальдсена, но у живого многое еще болѣе шиллеровски». Но всѣ согласились, что это навѣрное—артистъ,—настолько природа отпечатлѣла на его наружности его профессію. Ну что-жъ, вы всѣ его знали,—эти мечтательные глаза, этотъ орлиный носъ, тонко-ироническій ротъ, эти пышно-ниспадавшія кудри и этотъ легкій, хрупкій торсъ, который вмѣсто того, чтобы поддерживать,—какъ бы просилъ поддержки. Еще прежде нежели онъ тихо назвалъ свое имя — «Людвигъ Шунке изъ Штуттгарта»,—я услышалъ внутри себя голосъ: «этотъ тотъ, котораго мы ищемъ»,—его глаза говорили тоже».—Дружба съ Шунке становилась все тѣснѣй. Они сошлись во вкусахъ и взглядахъ на искусство. Шуманъ не могъ жить безъ Шунке; они зажили вмѣстѣ, нанявъ двѣ сосѣднія комнаты. Шуманъ восхищался смѣлостью, увѣренностью игры своего друга, ея эксцентричностью, особой благородной складкой и техническимъ блескомъ. Онъ возлагалъ большія надежды на композиторскій талантъ Шунке ²⁾ и пишетъ: «Если виртуозъ

¹⁾ См. о Шунке: R. Schumann—Aus den Büchern der Davidsbündler. G. Schr. I, 61, а также рецензіи Шумана о каприсахъ op. 9 и 10 Шунке (ibid. стр. 193).

²⁾ Л. Шунке оставилъ свыше 15 opus'овъ для фп.

умираетъ, то говорятъ обыкновенно: «хотя бы онъ оставилъ намъ свои пальцы!» — Пальцы были у Шунке послѣднимъ дѣломъ; у него все выросло изъ души и оттуда вступало въ жизнь; слушать какъ онъ упражняется, даже—на однѣхъ клавишахъ c-d-e-f-g взадъ и впередъ—было для меня наслажденіемъ и даже бѣльшимъ, нежели концерты иныхъ артистовъ. Да! слушать его игру! Какъ орелъ парилъ онъ съ молніями Юпитера, со сверкающимъ, но спокойнымъ взоромъ, каждый нервъ—полонъ музыки,—и будь на лицо живописецъ, тотъ навѣрное срисовалъ бы съ него бога, любимца музъ».

Шунке не только обладалъ исключительной техникой, но былъ также тонкій художникъ: «Я помню тотъ вечеръ», пишетъ Шуманъ, «у насъ собралось нѣсколько давидсбюндлеровъ; о музыкѣ совсѣмъ не думали, форте-піано открылось точно само собой, Лудвигъ очутился возлѣ клавиатуры словно вознесенный облакомъ, незамѣтно были мы увлечены потокомъ незнакомаго сочиненія,—я еще все вижу предъ собой... угасающій свѣтъ, тихія стѣны, словно бы онѣ слушали, кругомъ сгруппировавшихся друзей, притаившихъ дыханіе, блѣдное лицо Флорестана, задумчиваго мастера Раро и посреди — этого Лудвига, который насъ совсѣмъ зачаровалъ. И когда онъ кончилъ, Флорестанъ сказалъ ему: «Вы

(каприсы, варіаціи, сонату g-moll, посвящ. Шуману, и др.), изданы частью въ Парижѣ, частью въ Лейпцигѣ, Вѣнѣ и Штутгартѣ. Кромѣ того еще—въ рукописяхъ—фп. концертъ и 12 вальсовъ.

мастеръ въ своемъ искусствѣ. По истинѣ Давидсбюндлеры гордились бы причислить такого артиста къ своему ордену».

Шуманъ приводитъ примѣръ удивительнаго мастерства Шунке: «Если что-либо посвящаешь кому-нибудь, то желаешь, чтобы тотъ это предпочтительно игралъ. По многимъ причинамъ посвятилъ я ему свою токкату, пожалуй—одну изъ труднѣйшихъ фортепианныхъ пьесъ. Такъ какъ отъ меня не ускользалъ ни одинъ звукъ, который онъ ударялъ, то мнѣ было немного досадно, что онъ не принимался за токкату и, чтобы его подзадорить, я, зная что онъ слушаетъ въ сосѣдней комнатѣ, нарочно иногда самъ игралъ эту токкату. Но это нисколько не помогало, токката оставалась подъ спудомъ. И вотъ, спустя долгое время является одинъ господинъ послушать Шунке. Каково же было мое удивленіе, когда Шунке сыгралъ ему токкату въ полномъ совершенствѣ! и признался мнѣ, что онъ нѣсколько разъ меня подслушалъ и втихомолку выучилъ ее прямо изъ головы!»

Шунке содѣйствовалъ Шуману въ его давидсбюндлерскихъ стремленіяхъ и сотрудничалъ въ его музыкальной газетѣ ¹⁾. Онъ подписывалъ свои статьи цифрой 3; Шуманъ, разумѣется, пособлялъ ему, такъ какъ Шунке

¹⁾ Neue Zeitschrift für Musik, основанн. Шуманомъ въ 1834 г. Нынѣ идетъ 73 годъ этого изданія; теперешній издатель—Г. Крейзингъ въ Лейпцигѣ, редакторъ д-ръ В. Ниманнъ. Это еженедѣльная газета—52 № въ годъ.

«въ тысячу разъ хуже владѣлъ перомъ нежели своими пальцами піаниста». У Шунке были золотые планы, карьера Паганини грезилась ему, онъ намѣревался запереться на полгода и корпѣть надъ механизмомъ. Но скоротечная чахотка скосила это богатое дарованіе. Онъ умеръ 7 декабря 1834 г. Для Шумана это былъ страшный ударъ; онъ думалъ, что не переживетъ это горе. Портретъ срисованный Эмилемъ Кирхнеромъ съ мертваго Шунке онъ повѣсилъ надъ своимъ фортепіано и долго оплакивалъ преждевременную смерть своего друга юности. Увы, скоро, черезъ 5 лѣтъ 15 октября 1839 г. также отъ чахотки и такъ же въ цвѣтѣ лѣтъ умеръ другой его другъ—Генріетта Фойгтъ.

Въ написанныхъ послѣ токкаты 6 *Intermezzi* op. 4 и *Impromptus* op. 5 Шуманъ шелъ дальше по пути выработки техники и стиля. *Intermezzi* № 2 и 6 имѣютъ характеръ этюдовъ, но здѣсь уже проявляется индивидуальность Шумана, его характеристичность, богатство фантазій и поэтическія тенденціи. Во 2-мъ *Intermezzo* онъ надписалъ слова «Исчезъ мой покой» (*meine Ruh' ist hin*) надъ мелодіей полной любви и тоски,—слова гетевской Маргариты, беззавѣтно отдавшейся страсти, вспоминающей чарующую рѣчь Фауста, его объятья и жгучій поцѣлуй. 4-е *Intermezzo* дышетъ радостью и здоровьемъ нѣмецкой народной лѣсни, такъ и кажется что это поетъ какой нибудь бодрый «*fröhlicher Waldmann*»; не достаетъ только словъ. Какъ чисто шумановская прелесть таится въ ме-

лодіи 5-го Intermezzo, начинающей какъ бы въ F-dur и вопросительно оканчивающей на доминантѣ отъ d-moll; это словно вздохи, полные желанья и мечты. Интересенъ изысканный гармоническій ходъ и сплетеніе имитаций въ аккомпаниментъ широкой мелодіи B-dur'наго Alternativo. Совершенно иной характеръ имѣетъ очаровательное Alternativo 6-го Intermezzo: здѣсь царятъ легкость, игривость, шаловливый задоръ. Для насъ остается загадкой, почему Шуманъ въ этомъ Intermezzo вставилъ среди стихающихъ бурныхъ минорныхъ пассажей, словно внезапное воспоминаніе, тему Abegg:



Всѣ Intermezzi въ трехдольномъ тактѣ (№ 1, 3, 5 и 6 въ $\frac{3}{4}$, 2-й $\frac{6}{8}$, 4-й въ $\frac{12}{8}$) и имѣютъ простую пѣсенную форму. Intermezzi являются первымъ самостоятельнымъ произведеніемъ Шумана съ вполне художественнымъ значеніемъ.

Названіе «Intermezzo» — «интермедія» неопредѣленно, коль скоро оно относится къ самостоятельной пьесѣ, не имѣющей отношенія къ какой-либо другой болѣе крупной вещи. Поэты того времени—Гейне, Эйхендорфъ,—называли такъ иногда свои стихотворенія, ища и не находя другого болѣе подходящаго названія.

Въ письмѣ къ Лейпцигскому издателю Гофмейстеру, Шуманъ простосердечно признается, что тщательно вытиливаль и отпо

лировывалъ свои *Intermezzi*, разсчитывая болѣе на вниманіе критики нежели публики. Порядочно озадаченный Гофмейстеръ отвѣчалъ Шуману: «Ваше признаніе поставило меня въ тупикъ: какъ купцу, для меня главное—публика, но отнюдь не критика». — «Ну, и кстати же былъ мой космополитизмъ!» — смѣясь сказалъ Шуманъ Вику.

Релльштабъ въ «Ирисъ» отнесся сурово къ «*Intermezzi*», порицалъ странность модуляцій, отрывочность ритмовъ, оригинальничанье. «Все это насилуетъ природу», писалъ онъ. «Въ тоже время это дѣлаетъ сочиненіе очень трудно исполнимымъ; авторъ требуетъ еще труда надъ своей безотрадной работой». Но эти отзывы не особенно смугили Шумана: сопротивленіе, думалъ онъ, придастъ намъ болѣе силы. Всякъ долженъ идти своей дорогой. Если одинъ отправляется въ Италію, а другой—въ Грецію и они случайно встрѣтятся, то ни тотъ ни другой не могутъ сказать, чтобы кто либо изъ нихъ шелъ ложной дорогой.—Другой рецензентъ, извѣстный теоретикъ Готфридъ Веберъ въ своей «*Caecilia*» за 1834 г. упрекаетъ Шумана въ преждевременномъ, вырощенномъ въ теплицѣ стремленіи—быть необычайно гениальнымъ и оригинальнымъ, и выражаетъ опасеніе—выберется ли современемъ Шуманъ изъ лабиринта рискованныхъ звуковыхъ сочетаній на путь простоты и естественности и оттуда—на высоту искусства. Впрочемъ онъ находитъ, что въ этихъ *Intermezzi* столько необычайныхъ вещей, что, если вдаваться въ обсужденіе подробностей, то при-

шло бы сказать гораздо болѣе нежели о сотнѣ произведеній другихъ композиторовъ.

Появившіеся вслѣдъ за *Intermezzi—Impromptus über ein Thema von Clara Wieck* (op. 5), представляютъ варіаціонную работу и являются предшественниками «симфоническихъ этюдовъ». Недостатокъ этого произведенія—растянутость и монотонія несмѣняемаго C-dur (кроме № 6 и C-moll'наго фугато финала). Сама мелодія Клары некрасива; какъ-бы сознавая это, Шуманъ построилъ варіаціи на басовыхъ нотахъ, примѣняя мелодію лишь мѣстами вскользь. Чѣмъ болѣе Шуманъ отрѣшался отъ воспоминаній о темѣ, тѣмъ болѣе фантазіи и оригинальности проявлялъ онъ (такъ въ №№ 5, 6 и 8 ¹⁾).

¹⁾ Для любителей символовъ и аллегорій интереснымъ долженъ быть взглядъ Рейсмана (Schumann, стр. 50—51) на эту пьесу: «Кто станетъ отрицать, что Ш. и здѣсь, во всемъ построеніи и специальной разработкѣ, преслѣдовалъ извѣстную идею? Все это произведение есть дань почтенія, которую онъ преподноситъ *артисткѣ*, авторшѣ обрабатываемой имъ темы. Сердца ихъ по видимому еще молчатъ; но генію (?) Клары Викъ—Шуманъ оказываетъ глубочайшее уваженіе. Свои *Impromptus* онъ посвящаетъ *генію артистки*; впоследствии онъ посвящалъ свои сочиненія Кларѣ, какъ своей невѣстѣ, затѣмъ—супругѣ. Въсто прочувствованнаго, вылившагося изъ глубины души содержанія позднѣйшихъ подобныхъ сочиненій Шумана,—здѣсь является комбинирующій разсудокъ; теплота, искренность чувства должны пытаться—замѣнить восторженное воодушевленіе. Какъ мы видимъ, Шуманъ разлагаетъ свою тему и въ каждой изъ обѣихъ частей для него несомнѣнно воплощалась опредѣленная идея: въ мелодіи ему рисуется миловидный образъ артистки, такъ какъ вездѣ, гдѣ она является, она окружена лучистыми фигураціями ослѣпительнаго блеска (?); въ басовомъ мотивѣ

Для полноты обзора подготовительной стадии творчества Шумана слѣдуетъ еще упомянуть о его *h-moll'номъ Allegro op. 8*. Это, впрочемъ, одно изъ наиболѣе раннихъ его произведеній (1831 г.); здѣсь сказывается еще неопытная рука, писавшая вариации на «Abegg». Темы отдающія общей фразой, виртуозныя поползновенія проявляющіяся въ обветшалыхъ техническихъ формулахъ, дѣлаютъ это Allegro наименѣе интереснымъ изъ раннихъopus'овъ Шумана. Онъ самъ это сознавалъ. При пересылкѣ этого Allegro Генриеттѣ Фойгтъ онъ увѣрялъ ее, что авторъ стоитъ большаго нежели его произведение и—меньшаго нежели та, которой оно посвящено». Посвящено оно Эрнестинѣ фонъ Фриккенъ.

«21 апрѣля» читаемъ мы въ дневникѣ Клары Викъ за 1834 г., «пріѣхала сюда моя подруга Эрнестина фонъ Фриккенъ, чтобы брать уроки у моего отца» Эрнестина.. героиня мимолетнаго «лѣтняго» романа Шумана... Два дивныхъ шедевра—*Карнавалъ* и *Симфоническіе этюды*—связаны съ ея именемъ.

Говорятъ: всѣ влюбленные—поэты; что же сказать про влюбленнаго Шумана, этого высокаго поэта съ головы до ногъ? Музыка—языкъ любви. Итальянцы въ своихъ народ-

высказывается энтузіастическій восторгъ передъ гениемъ артистки; это чувство басовый мотивъ выражаетъ то спокойно, то могуче-блестяще и при концѣ совершенно сливается съ прославляемымъ образомъ. Но вся эта идея все же слишкомъ поверхностна и поэтому это произведение интересуетъ насъ не столько въ смыслѣ идеи, сколько—въ смыслѣ формы».

ныхъ пѣсняхъ и своихъ операхъ такъ ее и понимаютъ: нѣжно воркующій Беллини, грубовато-страстный Верди писали въ сущности драматизированныя любовныя пѣсни. Любовь издревле всегда была могущественнѣйшимъ стимуломъ музыкальнаго творчества.

Съ другой стороны Шуманъ, такъ тонко чувствовавшій красоту во всѣхъ ея проявленіяхъ, всюду ее выискивавшій,—могъ ли онъ быть равнодушнымъ къ женскимъ чарамъ? Это былъ пѣвецъ женской красоты, женской души въ высшемъ, благороднѣйшемъ смыслѣ; ни одинъ музыкантъ такъ не опоэтизировалъ, столько не воспѣвалъ женщину — какъ Шуманъ. Достаточно припомнить его пѣсенный циклъ *«Frauenliebe und Leben»*. Любовь къ женщинѣ вдохновила громадное большинство его твореній. Но любовь его къ женщинамъ была высокимъ святымъ чувствомъ: стыдливый, цѣломудренный — онъ искалъ въ женщинѣ прежде всего — духовнаго сродства; его страсть пылала свѣтлымъ огнемъ, очищавшемъ ее отъ всякой чувственной скверны; ему чужда была эротика античныхъ мифовъ и поэмъ о божественныхъ юношахъ-красавцахъ, этихъ хищникахъ любви, этихъ торжествующихъ самцахъ, безжалостно бросавшихъ растоптанный, оскверненный ими цвѣтокъ; ему претилъ сенсуализмъ романскаго *Rinascimento*, аріостовское воспѣваніе *«dolce fin d'amor»*.

Подобно тому какъ альпійскіе цвѣты — синій энпіанъ и сѣроватый эдельвейсъ могутъ цвѣсти лишь среди вѣчныхъ снѣговъ, въ чистой атмосферѣ вершинъ, впитывая ледяни-

стыя струи горныхъ ключей, смолистый запахъ хвои, красуясь на исполинскихъ скалистыхъ громадахъ, — такъ и для такого міросозерцанія какъ у Шумана нужны были цѣлые вѣка германской культурной работы и борьбы, давшие тотъ высокій идеализмъ начала 19-го вѣка, эту красу всемірной исторіи, на почвѣ которой только и могъ вырасти дивный цвѣтокъ шумановскаго генія.

Шуманъ считалъ счастьемъ чистой высшей любви — нѣжное благоговѣйное созерцаніе. Жизнь казалась ему далекимъ, далекимъ вечернимъ ландшафтомъ, на которомъ еще слабо трепещетъ розоватый поцѣлуй заходящаго солнца, ему грезилось: высокая, превысокая гора, скалистая, суровая и на ней — разцвѣтшая небесная роза; онъ былъ счастливъ какъ богъ, если могъ обожать розу издали.

Такъ мечталъ Шуманъ когда ему было 17 лѣтъ. Онъ любилъ Нанни; юная страсть кипѣла въ немъ. Но Нанни была его ангеломъ хранителемъ, охранявшимъ его отъ всего низменнаго, грязнаго; эта простая, добрая дѣвочка была для него чѣмъ-то святымъ. Ему хотѣлось колѣнопреклоненно обожать ее какъ Мадонну. Нѣжную Нанни смѣнила гордая красавица Лидди. Но онъ скоро разочаровался въ ней: она не могла въ толкъ взять Жанъ-Поля и это убѣдило Шумана, что Лидди просто, — «глупая дѣвчонка», которая не можетъ вмѣстить въ своемъ мозгу ни одной возвышенной мысли. Однажды въ Теплицѣ, во время прогулки, они взобрались на одинъ холмъ, чтобы полюбоваться заходомъ солнца. «Весь храмъ

природы», находимъ мы въ одномъ изъ писемъ Шумана, «широко распростерся передъ опьяненнымъ взоромъ. Когда солнце заходило и горныя вершины и лѣса зардѣлись и по всему словно разлилась розоватая масса, когда я всматривался въ этотъ пурпурный океанъ и все, все слагалось въ одну мысль о Божествѣ и я съ восторгомъ чувствовалъ себя близкимъ этому Божеству, природѣ и возлюбленной—вдругъ съ востока потянулось черное облако, и схвативъ руку Лидди я сказалъ ей: «Лидди, такова жизнь!» и указалъ на темнѣвшій пурпуръ горизонта—а она съ грустью взглянула на меня—и слеза скатилась у нея со щеки. Тогда мнѣ показалось, что я снова нашелъ мой идеалъ и молча сорвалъ я розу. Но на востокѣ сверкнула молнія и послышался громъ, когда я хотѣлъ дать ей розу—и я взялъ и смялъ цвѣтокъ—этотъ ударъ грома пробудилъ меня изъ прекраснаго сна. Я очутился снова на землѣ и высокій образъ идеала исчезъ, какъ только я подумалъ о томъ, что Лидди говорила о Жанъ-Полѣ».

Съ Кларой Викъ Шуманъ встрѣтился впервые въ свой первый прїѣздъ въ Лейпцигъ въ 1828 г. Ему было тогда 18, ей—всего 9 лѣтъ. Талантъ и игра дѣвочки его поразили и это было причиной тому, что онъ выбралъ Вика своимъ учителемъ. У него завязались самыя близкія отношенія съ Викомъ, онъ бывалъ у него почти ежедневно и сдружился съ маленькой Кларой; какъ братъ съ сестрой рѣзвились и дурачились они; Робертъ былъ мастеръ разсказывать чудныя сказки и

такія страшныя исторіи, что дѣвчкѣ жутко становилось. Во второй свой пріѣздъ въ Лейпцигъ Шуманъ поселился у Вика и прожилъ тамъ два съ половиной года. Отношенія его съ Кларой были чисто братскія, товарищескія. Музыка, конечно, ихъ все больше и больше сближала. Успѣхи Клары его радовали; онъ находилъ, что свѣтъ вообще легко забывается, но всегда замѣчаетъ все выдающееся; онъ сравнивалъ общество со стадомъ коровъ, которыя вздрагиваютъ когда сверкнетъ молнія, а затѣмъ продолжаютъ мирно пастись; такими молніями онъ считалъ Шуберта, Паганини, Шопена и—Клару. Во время ея концертныхъ поѣздокъ Шуманъ часто думалъ о ней не какъ братъ о сестрѣ, не какъ другъ о товарищѣ, а какъ пилигримъ о далекой алтарной иконѣ; онъ мысленно переносился въ Аравію, чтобы научиться всѣмъ сказкамъ, которыя могли бы ей понравиться; въ одномъ изъ писемъ онъ обѣщаетъ ей новые рассказы о двойникахъ, 101 шараду, 8 шуточныхъ загадокъ, затѣмъ—отчаянно красивые рассказы о разбойникахъ, о бѣломъ привидѣніи ¹⁾ и тутъ же спрашиваетъ—вкусны-ли яблоки во Франкфуртѣ и какъ поживаетъ трехчертное F въ шопеновской вариациі скачками? ²⁾.

Затѣмъ отношенія между Робертомъ и Кларой становятся все интереснѣе. Въ одно прекрасное майское утро эта дѣвочка-феномень, уже европейская знаменитость, возвращается въ Лейпцигъ и черезъ четверть часа

¹⁾ Jugendbriefe, стр. 164—165.

²⁾ Вариациі op. 2 на «La ci darem».

по прїѣздѣ уже чистить ножи въ кухнѣ. Шуманъ находитъ, что она выросла и похорошѣла, стала сильнѣй и ловчѣй, его озадачиваетъ ея французскій акцентъ. Она играетъ ему свои сочиненія и его «Papillons», она схватила его мысль, играетъ съ душой, со здоровой мечтательностью, но недостаточно нѣжно, мѣстами—грубовато, «по гусарски». Но это по прежнему—милое, наивное дитя; они вмѣстѣ идутъ смотрѣть новый звѣринецъ, любятъся прїродной граціей и ловкостью пантеры. Но Клара? Ахъ, дурочка, какая же она трусиха! Въ большой веселой компаніи совершаютъ они загородныя прогулки, смѣются, болтаютъ, Клара такой забавный ребенокъ—не умѣетъ, напримѣръ, отличить гуся отъ утки. То была веселая, счастливая весна, въ своемъ дневникѣ Шуманъ высказываетъ свое «дѣтское спасибо своему дружественному генію-покровителю».

По вечерамъ они усердно музицировали, любили играть въ 4 руки. Клара такъ красиво играла фуги Баха, что Шуманъ пришелъ къ убѣжденію, что фуга, въ кот. исполненіемъ внесенъ живой колоритъ, перестаетъ быть фокусомъ и становится художественнымъ произведеніемъ. Однажды, въ преизбыткѣ музыкальнаго восторга, Шуманъ расцѣловался съ «ангеломъ, голландской дѣвой», какъ онъ называлъ Агнесу Карусъ ²⁾, прибѣжалъ домой

¹⁾ Еще въ Цвикау, съ самой ранней юности Шуманъ былъ очень друженъ съ семействомъ Карусъ, гдѣ музыку усердно культивировали, устраивали домашніе квартетные вечера, гдѣ Шуманъ впервые познакомился

и весь вечеръ профантазировалъ за фортепiano; ему казалось, что изъ подъ его пальцевъ боги разсыпали свои цвѣты, такъ сыпались у него мысль за мыслью. Темой этого экспромпта были первые такты его Improptus ор. 5, это былъ дружескій, товарищскій отвѣтъ,—варіаціи на романсъ ор. 3, который ему посвятила Клара. То были счастливые дни, полные предчувствій. «Еще ничего не высказано, еще ничего ни съ той, ни съ другой стороны не сознано. Какъ братъ съ сестрой ищутъ и находятъ другъ друга два зрѣющіе челоѡвка; это были неясные весенніе порывы, неопредѣленные желанія; дѣвушка-подростокъ и художественный геній, расправляющій свои крылья, дѣлили свои радости, чаянія и душевные мученія» ¹⁾.

Однажды Клара концертировала въ Цвикау. Робертъ уже много писалъ о ней своей матери. И вотъ однажды произошло нѣчто знаменательное: Клара стоитъ обнявшись съ матерью Шумана у окна: внизу, мимо проходить Робертъ и привѣтливо киваетъ на верхъ обѣимъ; вдругъ его мать внезапно въ порывѣ чувства прижимаетъ къ себѣ дѣвочку и шепчетъ ей: «когда-нибудь ты выйдешь за мужъ за моего Роберта». Это былъ лишь звукъ, слово, но это произвело на Клару глубокое неизгладимое впечатлѣніе.

Весной 1833 г. Шуманъ перебрался отъ

съ классиками. Агнеса, жена одного изъ сыновей Карусъ, была отличная пѣвица и познакомила Шумана съ романсами Шуберта и др.

¹⁾ Litzmann, т. I, стр. 53—54.

Виковъ; окна его новаго помѣщенія выходили въ прелестный садъ Риделя. Оттуда онъ шлетъ Кларѣ «весенній привѣтъ», описываетъ ей какъ въ саду все поетъ, жужжитъ, шелеститъ, ликуетъ, начиная отъ зяблика и кончая имъ самимъ. Въ теплое лѣтнее утро красивыя мысли роились у него, ему хотѣлось чтобы вѣчно были іюнь или іюль, ему казалось, что человѣкъ это—бабочка, а міръ—его цвѣтокъ, на которомъ онъ качается, ему нравилось когда солнечный лучъ игралъ на его фортепіано, точно желая слиться со звукомъ, который—вѣдь ничто иное какъ—звучащій свѣтъ. Однажды онъ простудился и долженъ былъ нѣсколько дней просидѣть дома. Но безъ Клары ему скучно и вотъ онъ пишетъ ей: завтра утромъ, ровно въ 11 часовъ онъ начнетъ играть *Adagio* изъ шопеновскихъ вариаций и будетъ очень крѣпко думать о ней, да, исключительно о ней и онъ проситъ ее сдѣлать тоже самое, чтобы духовно видѣться и встрѣтиться. Эта просьба не безъ задней мысли, такъ какъ въ одномъ мѣстѣ этого *Adagio* Шуману ясно слышится «первый поцѣлуй любви» ¹⁾

Клара всецѣло была привязана къ Роберту. Это была дѣвочка — «дикая, мечтательная, — она бѣгала и прыгала какъ дитя, но иной разъ говорила глубокомысленнѣйшія вещи ²⁾», точь въ точь та *Chiarina*, какою ее музыкально охарактеризовалъ Шуманъ въ своемъ «Карнавалѣ». Его радовало какъ ея сердечныя и

¹⁾ См. Ges. Schr. статья «Ein Werk II».

²⁾ См. его письмо къ матери 28 іюня 1833 г.

умственные качества развивались все быстрее, хотя постепенно, лепестокъ за лепесткомъ. Когда однажды они вдвоемъ возвращались съ загородной прогулки, онъ услыхалъ съ восторгомъ, какъ она про себя шептала: О, какъ я счастлива! какъ счастлива!

Въ заголовкѣ изданнаго Лицманномъ дневника Клары помѣщенъ ея портретъ, нарисованный Фехнеромъ. Художникъ изобразилъ Клару какою она была въ то время, въ свои 13 лѣтъ: миловидное, тонкое личико, своеобразный разрѣзъ очень большихъ глазъ, привѣтливая улыбка, въ общемъ—смѣшанное выраженіе сентиментальной мечты и грустной насмѣшки; къ ней такъ идетъ эта граціозно небрежная поза и характерный склонъ головы немного направо,—эта оригинальная прическа à la reine Amelie, 30-хъ годовъ, съ волосами заплетенными на темени въ корзинку съ большимъ бантомъ, что дѣлало дѣвичью головку похожею на цвѣтокъ, легко покачивающійся на тоненькомъ стебелькѣ.

И вотъ весной 1834 г. у Вика поселилась его новая ученица Эрнестина фонъ Фриккенъ, проживавшая дотолѣ со своимъ отцомъ полковникомъ и помѣщикомъ-барономъ въ чешскомъ городкѣ Ашъ (Asch) близъ Франценсбада. Нѣсколько недѣль передъ тѣмъ Эрнестина услыхала въ одномъ концертѣ въ Плауэнѣ игру Клары, которая была на три года моложе нея. Она сблизилась съ Кларой и явилась въ домъ Вика какъ ученица и пенсіонерка. Это была тонкая, мягкая натура, утонченно воспитанная дѣвушка, притомъ—

музыкальная. Разумѣется артистическая личность Шумана ее постепенно зачаровала. Вики отослалъ Клару въ Дрезденъ—учиться теоріи музыки у Рейссигера и тутъ произошло сближеніе Шумана съ Эрнестиной. Въ тихіе лѣтніе дни совершали они длинныя прогулки; она тоже любила природу, а обоюдный интересъ къ музыкѣ еще тѣснѣе соединилъ ихъ души. 2 іюля Шуманъ пишетъ своей матери: «Къ общему музыкальному кружку примкнули еще двѣ великолѣпныя дѣвушки: Эмилія, шестнадцатилѣтняя дочь американскаго консула Листъ, и Эрнестина, дочь богатаго чешскаго барона фонъ-Фриккенъ; ея мать—урожденная графиня Цеттвицъ. Это дѣтская душа, нѣжная, вдумчивая; она съ искреннѣйшей любовью привязалась ко мнѣ и ко всему художественному, она чрезвычайно музыкальна, словомъ—совсѣмъ такая, какою я хотѣлъ бы имѣть жену, и шепну я тебѣ, моей доброй матери на ухо: еслибы судьба спросила бы меня—кого-бъ ты выбралъ? Я твердо отвѣтилъ бы: эту!»

Между тѣмъ баронъ фонъ-Фриккенъ изъ писемъ своей дочери догадался, что съ ней творится что-то неладное; встревоженный, онъ обратился къ Виду за разъясненіемъ. Тотъ написалъ ему, что, правда, молодые люди замѣтно симпатизируютъ другъ другу, но что ихъ отношенія вполне корректны. Все же баронъ счелъ за лучшее—взять дочь обратно домой. Горе близкой разлуки вырвало у влюбленныхъ взаимное признаніе и они обмѣнялись кольцами. Эрнестина часто писала Ро-

берту. «Какъ она меня любить! Для меня это высшее счастье!» признавался онъ матери. Въ этомъ же духѣ онъ высказался Генриеттѣ Фойгтъ, которая сочувствовала и покровительствовала этой любви: «Эрнестина написала мнѣ радостное письмо, она призналась отцу и тотъ даетъ мнѣ ее—чувствуете-ли вы что это значитъ? И все же меня что-то мучаетъ, словно бы я боялся принять это сокровище, сознавая себя недостойнымъ. Если бы вы хотѣли найти названіе моему страданію, я не могъ бы вамъ его отыскать,—я думаю, что это есть само страданіе,—опредѣленнѣе я не могу выразиться,—ахъ, быть можетъ это тоже—сама любовь и мечты объ Эрнестинѣ!» Онъ дважды ѣздилъ въ Ашъ, чтобы видѣться со своей невѣстой. Но вдругъ ихъ связь начала слабѣть. Онъ узналъ, что Эрнестина дала ему невѣрные свѣдѣнія о своемъ семействѣ; оказалось, что баронъ лишь ея пріемный отецъ и что къ тому же она бѣдна. Это подѣйствовало удручающе на него и на его мать; онъ боялся, что матеріальныя дрязги могутъ ослабить его художественный полетъ. Но его еще болѣе угнетало начавшееся сознаніе, что Эрнестина въ сущности не вполне соотвѣтствовала его душевнымъ и художественнымъ идеаламъ; онъ понялъ, что его увлеченіе Эрнестиной тяжелая ошибка сердца и что ихъ бракъ вслѣдствіе этого не былъ бы счастливымъ. Его лѣтнія грезы разсѣялись. Послѣ мучительной борьбы онъ открыто признался Эрнестинѣ въ перемѣнѣ своихъ чувствъ и просилъ ее—освободить его отъ его слова.

Хотя она самымъ деликатнымъ образомъ и исполнила его просьбу, онъ все же чувствовалъ себя виноватымъ предъ нею; его совѣсть успокоилась лишь когда четыре года спустя Эрнестина вышла замужъ за графа Цеттвицъ. Несмотря на разрывъ — дружба Роберта съ Эрнестиной не нарушилась. Въ честь Эрнестины Шуманъ написалъ свой «Карнавалъ», положивъ въ основу его мотивовъ музыкальныя буквы *A. S. C. H.* Еще позднѣе въ 1841 г., когда Эрнестина овдовѣла, онъ посвятилъ ей свой сборникъ романсовъ ор. 31. Шуману казалось любопытнымъ совпаденіемъ, что буквы *A. S. C. H.* были одновременно единственными музыкальными буквами его фамиліи.

Извѣстіе о помолвкѣ Роберта съ Эрнестиной больно затронуло Клору, которая изъ подростка становилась дѣвушкой. Впрочемъ, почти весь этотъ любовный эпизодъ разыгрался во время ея отсутствія изъ Лейпцига, когда она совершала большое концертное путешествіе. Въ перепискѣ Роберта и Клары за 1838—1839 г. встрѣчаются ихъ обоюдныя интересныя воспоминанія о первой встрѣчѣ послѣ всего происшедшаго. «Какъ ясно я припоминаю», пишетъ Клара, «первое наше послѣ обѣда по возвращеніи изъ Гамбурга, когда ты вошелъ въ комнату и бѣгло, едва поклонился мнѣ; тогда я пошла къ Августѣ, которая тогда гостила у насъ и сквозь слезы сказала: «Ахъ, я вѣдь никого такъ не люблю, какъ его, а онъ даже не смотритъ на меня!» Но она ошиблась.

Шуманъ совсѣмъ иначе припоминаетъ эту

встрѣчу: Клара показалаь ему выше, какой-то иною, это уже не было дитя, съ которымъ ему можно было шутить и дурачиться, она говорила такъ разсудительно и въ ея глазахъ свѣтился таинственный, глубокий лучъ любви. Эрнестина отошла отъ него и должна была это сдѣлать. Въ первые же дни по возвращеніи Клары въ Лейпцигъ между ней и Шуманомъ произошло окончательное объясненіе. Въ дневникѣ Клары мы находимъ трогательное воспоминаніе о «первомъ поцѣлуѣ». Однажды вечеромъ на лѣстницѣ отцовскаго дома Клара свѣтила со свѣчой въ рукѣ уходившему Шуману и тутъ, при прощаніи, Шуманъ признался ей въ любви. Клара была застигнута врасплохъ. «Когда я почувствовала твой первый поцѣлуй», пишетъ она, «мнѣ показалось, что я теряю сознаніе; въ глазахъ у меня потемнѣло, и я едва могла держать свѣчу, которой должна была тебѣ свѣтить».

Въ свой дневникъ (1835) Шуманъ записалъ: «Соглашеніе. — Съ Эрнестиной — разрывъ».

Свой «Карнаваль» Шуманъ называлъ «*Миниатюрными сценами на 4 нотахъ А. S. C. H.*». Открывающееся величественными призывными фанфарами—Вступленіе (*Prélambule*) и Финаль, изображающій *Походный маршъ Давидсбюндлеровъ противъ Филистеровъ*, отдѣльные танцы—степенный благородный вальсъ (*Valse noble*), нѣмецкій вальсъ съ народными шубертовскими отзвуками (*Valse allemande*), живая пляска подъ мотивъ прыгающихъ буквъ *A. S.*

С. Н., наконецъ—отдыхъ, прогулка танцующихъ паръ, все это рамка; общій фонъ картины: роскошный, ярко освѣщенный балъный залъ, суета, оживленность карнавала, гдѣ царятъ—вкусъ и неудержимый духъ свободы и опьяняющаго веселья, гдѣ самые степенные, самые чопорные люди должны на время забыть, отбросить свою условную сухость и скуку, — сравняться, смѣшаться съ пестрой толпой ряженныхъ. Блескъ, красота, живописность карнавальнаго гульбища, гдѣ все приукрашено,—загадочность, глубокий смыслъ или шутовская иронія иныхъ масокъ, эта смѣсь юмора и фантастики,—все это плѣняетъ воображеніе художника. По силѣ фантазіи, мастерству и тонкости музыкальной характеристики,—Карнавалъ—одинъ изъ удивительнѣйшихъ и оригинальнѣйшихъ шедевровъ.

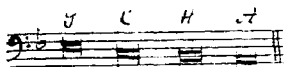
Шуманъ не любилъ, когда къ музыкѣ подлаживали какое нибудь содержаніе и излагали его словесно; по его мнѣнію—музыка должна говорить сама за себя и быть значительной помимо текста и объясненій. «Къ сожалѣнію», говоритъ онъ въ 1835 г., «я самъ часто находился въ глупомъ положеніи, когда кто нибудь спрашивалъ меня—что я собственно себѣ рисовалъ при моихъ собственныхъ экстравагантныхъ изліяніяхъ?» Шуманъ увѣряетъ, что музыкантъ, сочиняя, въ большинствѣ случаевъ едва ли имѣлъ въ виду то, что толкователи слышатъ въ его музыкѣ: онъ лишь даетъ ту лучшую свою музыку, которую носилъ въ сердцѣ. Шуманъ считалъ плохимъ знакомъ для музыки коль скоро она нуждается

въ надписи: она въ такомъ случаѣ навѣрное не проистекаетъ изъ внутренней глубины и вызвана чѣмъ нибудь внѣшнимъ ¹⁾). Онъ неоднократно высказывалъ, что надписи въ собственныхъ сочиненіяхъ ставилъ уже позднѣе. Но несмотря на это отрицательное отношеніе Шумана къ программной музыкѣ, въ отдѣльных сценахъ и въ общей картинѣ «Карнавала» музыка настолько соотвѣтствуетъ различнымъ заглавіямъ, что «Карнавалъ» можно считать однимъ изъ лучшихъ образчиковъ программной музыки.

Задумавъ начинать мотивъ обязательно съ *A. S. C. H.*, Шуманъ задался задачей стѣснительной для музыкальнаго творчества настолько же, насколько задача акростиха—для стихогворнаго. Но тутъ-то и сказалась сила генія Шумана. Несмотря на эту внѣшнюю, анти-музыкальную, стѣснительную задачу,—сколько въ «Карнавалѣ» непосредственнаго творчества, какой здѣсь избытокъ вдохновенія!

«Сфинксъ»—это шифръ, ключъ къ разгадкѣ значенія мотива, изображеннаго четырехугольными средневѣковыми нотами въ басовомъ ключѣ:

Въ первомъ «Сфинксѣ»

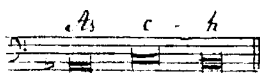


музыкальныя буквы *S C H A* появляются одна

¹⁾ Флорестанъ выразился однажды, что онъ потому меньше любитъ Пасторальную и Героическую симфоніи, что Бетховенъ самъ ихъ такъ назвалъ и этимъ положилъ предѣлъ фантазіи.

за другой въ томъ порядкѣ какъ онѣ находятся въ имени S C H um Ann.

Мотивъ 2-го Сфинкса



иногда—съ перенесеніемъ первой ноты на октаву вверхъ



начинаетъ собою 9 № Карнавала: *Lettres dansantes, Chiarina, Estrella, Reconnaissance, Pantalón, Valse allemande, Aveu, Promenade* и финаль.

Наконецъ, мотивъ 3-го Сфинкса



положенъ въ основу шести №: *Pierrot, Arlequin, Valse noble, Florestan, Coquette, Papillons*.

Эти мотивы-сфинксы являются связью между отдѣльными жанровыми эскизами «Карнавала», которые нанизаны рядомъ, независимо другъ отъ друга, по пурри-образно. Комбинаторскія выдумки здѣсь настолько удивительны, что замаскировываютъ условность затѣи. Шуманъ неисчерпаемъ въ изображеніи гармоническихъ, мелодическихъ и ритмическихъ оборотовъ. Но при этомъ нигдѣ не чувствуется дѣланность и нельзя себѣ представить, что здѣсь—разсудочная, разсчетливая работа.

Специфически карнавальную окраску при-

даютъ всему традиціонныя маски итальянской народной *Commedia dell'arte*, которыя позднѣе въ XVIII столѣтіи, въ эпоху расцвѣта венеціанскаго карнавала на площади св. Марка, заимствовали кое что у французскаго рококо: пудру, треуголку, бантики и помпоны. Пьеро—прототипъ неуклюжаго, тяжеловѣснаго, сонливаго, дураковатаго лѣнтяя, философа по своему. Наоборотъ Арлекинъ—живой, огненный, гибкій, эластичный юноша; его стройныя формы туго обтянуты какой-то блестящей клѣтчатою чешуей. Это проказникъ, опасный волокита. Онъ неуловимъ, неуязвимъ. Его ловятъ, хватаютъ, распластываютъ и живаго, трепещущаго, вздрагивающаго, рѣжутъ на куски, но эти куски свѣжаго, молодаго тѣла сростаются. Арлекинъ живымъ выскальзываетъ изъ рукъ своихъ мучителей и пуще прежняго донимаетъ ихъ. Какъ удачно Шуманъ характеризовалъ воздушную, подпрыгивающую походку Арлекина, его легкіе, граціозные скачки! Наконецъ старый Панталоне, скряга, брюзга, вѣчно ворчливый и его воспитанница—живая, плутоватая «голубка» Коломбина,—сколько правды, фантазіи, граціи и юмора во всѣхъ этихъ характеристическихъ наброскахъ!

Рядомъ съ этими масками мы встрѣчаемъ знакомые женскіе силуэты—Клару и Эрнестину; разумѣется, ради карнавала, онѣ въ итальянскихъ костюмахъ и выдаютъ себя, одна—за Кіарину, другая—за Эстреллу. Короткій *f-moll'*ный эскизъ «Эстрелла» съ его порывистымъ характеромъ, съ его тремя мучительно-страстными вопросами на доминантѣ С и его

рѣзко обрывающимся концомъ, — какъ бы репедаетъ звуками кратковременную любовь Шумана къ Эрнестинѣ и ихъ внезапный разрывъ.

Порывистымъ мимолетнымъ вихремъ, въ видѣ «интермедіи» проносится дьявольски искрящійся «Паганини». Технически это одна изъ интереснѣйшихъ и труднѣйшихъ страницъ Шумана. Блѣднѣе характеристика Шопена; Шуманъ не сумѣлъ его пародировать. Кромѣ такта нѣсколько *à la Chopin*



здѣсь и мелодія, и обороты гармоніи, и размѣръ въ $6/4$, и общій характеръ напоминаютъ As-dur'ное Andante espressivo изъ первой части шуманскаго концерта op. 54.

Въ Карнавалѣ Шуманъ впервые воплотилъ въ звуковые образы двѣ характеристическія фикціи, двѣ противоположныя музыкальныя натуры—нѣжнаго, томнаго, погруженнаго въ свои грезы Евсевія и страстнаго Флорестана ¹⁾. Бурные порывы послѣдняго, дважды прерываемые знакомымъ мелодическимъ обрывкомъ



¹⁾ Davidsbündler op. 6 появились значительно позднѣе—лишь въ 1837 г.

а также, живой короткій этюдъ «Papillons» напоминаютъ намъ что-то прежнее,—обстановка та же, что и въ «Мотылькахъ»,—какъ не отыскать аналогіи между этимъ Флорестаномъ и безпокойно мятущимся ревнивцемъ Вультомъ?

Одиноко стоитъ среди этихъ музыкальныхъ эскизовъ—«Кокетка»; это скорѣе комическое, отрицательное явленіе—существо изломанное, все въ ней притворно, ея чары никого не прельщаютъ.

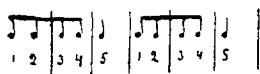
Плѣнительнѣе всего въ «Карнавалѣ» двѣ сцены или вѣрнѣе situacii, вплетенныя Шуманомъ среди силуэтовъ и танцевъ, именно—*Reconnaissance* и *Aveu*.

Какъ понять *Reconnaissance*? Оживленная мелодія съ вторящимъ на подобіе мандолины тремоло, приплясывающій ритмъ аккомпанимента изображаютъ веселую встрѣчу двухъ масокъ. Ряженые узнаютъ друга друга, удаляются изъ толпы, снимаютъ маски и шепчутъ другъ другу нѣжныѣйшія вещи въ чудномъ *h-dur*'номъ дуэтѣ. Мелодія здѣсь та же, но характеръ совсѣмъ иной, расположеніе и ритмика аккомпанимента тоже иная; характерная деталь—ходъ баса, который канонѣмъ вторитъ дискантовой мелодіи. Но интимное *tête-à-tête* не можетъ долго продолжаться на балу: маски снова надѣты и влюбленные смѣшиваются съ оживленной толпой.

Aveu—это робкое стыдливое признаніе, украдкой, гдѣ нибудь въ полумракѣ задрапированной амбразуры, переданное дивною въ своей простотѣ мелодіей. Какъ это коротко,

ясно, искренне и глубоко западаетъ въ душу! Услыхавъ разъ это Aveu—его никогда не забудешь.

Для заключительнаго побѣднаго шествія Давидсбюндлеровъ противъ Филистеровъ Шуманъ избралъ трехдольный тактъ взамѣнъ обычнаго двухдольнаго. Рейсманнъ ¹⁾ считаетъ это удачной подробностью: «Сигналы изъ XVI столѣтія даютъ основаніе предполагать, что и марши того времени были преимущественно въ трехдольномъ размѣрѣ, а тотъ фактъ, что ландскнехты шли на штурмъ подъ пять регулярно повторяемыхъ ударовъ въ барабанъ—заставляютъ и здѣсь предполагать трехдольность»:



Филистеры въ насмѣшку охарактеризованы мотивомъ той-же шутливой пѣсенки о дѣдушкѣ и бабушкѣ (*Grossvaterlied*), которымъ Шуманъ воспользовался и въ своихъ «Papillons». Но только здѣсь Шуманъ широко развиваетъ и разрабатываетъ эту тему (два раза по 58 тактовъ). Эта разработка «Гроссфатера» чередуется съ картиной общаго разгула, заимствованной изъ *Préambule*; этотъ разгулъ достигаетъ своего апогея въ финальной галоп-падѣ, взятой также изъ *Préambule*, но болѣе расширенной.

Первоначально Шуманъ предназначалъ для

¹⁾ R. Schumann, стр. 56.

«Карнавала» сочиненный въ этомъ-же 1835 г.
«Эльфъ»

So schnell als möglich



и В-dur'ный романсъ

Nicht schnell



Мотивъ въ обѣихъ пьескахъ построенъ на А. S. C. H.; но потомъ Ш. раздумалъ и обѣ вещи вошли въ сборникъ 20-ти Albumblätter op. 124 ¹⁾.

Теперь, когда «Карнавалъ» настолько любимъ и всюду признанъ за одну изъ самыхъ блестящихъ концертныхъ пьесъ, намъ кажется страннымъ, что самъ Шуманъ относился къ нему отрицательно, не придавалъ ему художественной цѣны, находя въ немъ интереснымъ лишь передачу разнообразныхъ душевныхъ движеній.

Въ своей статьѣ о Листѣ, по поводу концертовъ данныхъ тѣмъ въ Лейпцигѣ въ 1840 г., Шуманъ говоритъ о происхожденіи Карнавала: «пьески писались одна за другой и

¹⁾ Вальсообразный As-dur'ный Albumblatt op. 99 № 3, соч. въ 1836 г., также построенъ на мотивѣ А S C H.

именно во время Карнавала 1835 г., притомъ— въ угнетенномъ настроеніи, при особыхъ обстоятельствахъ. Впослѣдствіи я приписалъ заглавія пьесокъ и назвалъ сборникъ «Карнаваломъ». Хотя отдѣльныя мѣста и могутъ нравиться, но все же музыкальныя настроенія мѣняются здѣсь слишкомъ часто и масса публики не можетъ за ними слѣдить, она не любитъ, чтобы ее ежеминутно вспугивали».

Въ двухъ письмахъ къ Мошелесу (23 августа и 24 сентября 1837 г.) Шуманъ касается «Карнавала»: «Разобрать *Танецъ масокъ* будетъ для васъ шуточнымъ дѣломъ; вы вѣроятно и безъ моего указанія поймете, что порядокъ отдѣльныхъ пьесокъ и надписи надъ ними явились послѣ ихъ скомпонированія. Развѣ музыка не говоритъ достаточно сама за себя? Эстрелла—это—имя, вродѣ тѣхъ именъ, какія принято подписывать подъ портретами; Reconnaissance—встрѣча, Aveu—любовное признаніе, Promenade—это прогулка подъ руку со своей дамой, обычная на нѣмецкихъ балахъ». Въ одномъ изъ его послѣдующихъ писемъ ¹⁾ мы читаемъ: «Я отлично понимаю, что «Карнавалъ» можетъ васъ прельстить; вѣдь въ сердцѣ художника творятся иной разъ странныя вещи и примиряющее искусство смягчаетъ кричащіе диссонансы набранные жизнью, но также часто оно окутываетъ темными длинными покрывалами и радости, чтобы онѣ не были такъ открыто видны».

¹⁾ 9 февраля 1838 г. къ Юліи Барони-Кавальбо въ Лембергъ.

«Карнавалъ» появился отпечатаннымъ въ 1837 г. Первоначально Шуманъ думалъ дать ему нѣмецкое заглавіе—*«Fasching. — Schwänke auf 4 Noten für Pianoforte von Florestan u. Eusebius»*. Шуману уже давно хотѣлось по возможности замѣнить французскіе и итальянскіе термины въ музыкальномъ обиходѣ—нѣмецкими ¹⁾. Ему претило это вѣчное «Composé et dédié». «Желательно было бы возбудить вопросъ о французскихъ заглавіяхъ и о злоупотребленіи итальянскими знаками исполненія въ сочиненіяхъ нѣмецкихъ композиторовъ», пишетъ онъ Бренделю ²⁾, «и я бы просилъ васъ сдѣлать запросъ (въ лейпцигскомъ Tonkünstlerverein) объ отмѣнѣ всѣхъ заглавій на французскомъ языкѣ и упраздненіи такихъ итальянскихъ знаковъ исполненія, которые также хорошо, если не лучше—могутъ быть выраженными на нѣмецкомъ языкѣ». Поэтому вѣроятно же всего предположить, что французскія названія въ Карнавалѣ (какъ некрасиво звучитъ по франц. «Marche des Davidsbündler contre les Philistins!») явились подѣ влияніемъ увѣщаній издателя. Такъ по настоянію издателя Шуманъ замѣнилъ казавшееся тому неблагозвучнымъ нѣмецкое заглавіе «Lückenbüsser»—итальянскимъ «Intermezzi». Лишь начиная съ «Kinderscenen» его сочиненія стали появляться съ нѣмецкими заглавіями. Шуманъ былъ истый нѣмецъ, всей душой, даже въ мелочахъ; онъ, напр., питалъ антипатію къ

¹⁾ См. письмо къ Гензельту въ Зальцбруннъ изъ Лейпцига 21 сентября 1837 г.

²⁾ Изъ Дрездена 8 августа 1847 г.

латинскому шрифту и когда передалъ свою Музык. газету въ вѣдѣніе Бренделя, то поставилъ въ условіе, чтобы она продолжала печататься готическимъ шрифтомъ и сказалъ, что иначе ее и читать не будетъ. Разумѣется иные муз. термины лучше сохранить на томъ языкѣ, на которомъ они были изобрѣтены и не стараться ихъ переводить на другіе языки; напр., у нѣмцевъ нельзя отнять ихъ Lied, у итальянцевъ—Sonat'у, у французовъ—Rondeau. Вообще въ муз. практикѣ знаки предпочтительны словесному опредѣленію. «Какъ скоро глазъ схватываетъ <, тогда какъ соотвѣтствующее итальянское слово приходится читать по складамъ; въ сплетеніи линій, дугъ, заковычекъ—таится особая прелесть» ¹⁾).

«Симфоническіе этюды» также связаны съ воспоминаніями о Эрнестинѣ. Во время своихъ поѣздокъ въ Ашъ, Шуманъ сошелся съ ея отцомъ. Старый баронъ фонъ-Фриккенъ былъ недурной флейтистъ, дилеттантъ не безъ композиторскаго дарованія; онъ показалъ Шуману свои сіс-моп'ныя варіаціи для флейты и Шуману такъ понравилась здѣсь простая, серьезная тема, имѣвшая характеръ похороннаго марша, онъ нашелъ въ ней столько характеристичности и выразительности, что рѣшился въ свою очередь, написать на нее варіаціи. Эти варіаціи должны были быть по возможности различнаго характера. Шуманъ старался твердо имѣть въ виду объектъ, но при

¹⁾ См. Шумана «Aus Meister Raro's, Florestans u. Eusebius Denk-u. Dichtbüchlein. Gesamm. Schr. I, стр. 30.

этомъ смотрѣть на него поочередно, какъ бы въ стекла различнаго цвѣта; вѣдь если глядѣть на ландшафтъ сквозь розоватое стекло, онъ кажется залитымъ пурпуромъ вечерняго заката, сквозь желтое—все рисуется въ золотистомъ свѣтѣ солнечнаго утра. Шуманъ намѣревался назвать варіаціи «*патетическими*» и выразить пафосъ въ различныхъ краскахъ; при этомъ Шуманъ строилъ свои варіаціи на гармонической основѣ темы; этотъ гармоническій остовъ является элементомъ связующимъ, обуславливающимъ единство сочиненія.

Шуманъ работалъ надъ симфонич. этюдами не болѣе двухъ мѣсяцевъ. 28 ноября 1834 г. онъ пишетъ изъ Цвикау барону ф. Фриккентъ: «Въ моихъ варіаціяхъ я дошелъ уже до финала. Мнѣ очень хочется постепенно развить изъ похороннаго марша величавое побѣдное шествіе и, кромѣ того, внести въ сочиненіе нѣкоторый драматическій интересъ; но я никакъ не могу выбраться изъ минора, а съ *напряженіемъ* при творествѣ часто бѣшь мимо цѣли и становишься черезчуръ матерьяльнымъ. Но если явится счастливое вдохновеніе, я предамся ему, какъ дитя. Я бы назвалъ это сочиненіе моимъ лучшимъ, если бы не зналъ, что обыкновенно послѣднюю работу считаютъ лучшей».

Если въ обработкѣ капризовъ Паганини Шуманъ задался цѣлью перенести на фп. скрипичные эффекты, то въ симфоническихъ этюдахъ его задача гораздо смѣлѣе: онъ задумалъ придать своимъ варіаціямъ-этюдамъ оркестровый характеръ. Первоначально онъ

думалъ назвать ихъ *Etuden im Orchestercharakter von Florestan und Eusebius*; въ 1837 г. они появились подъ заглавіемъ *Etudes Symphoniques*; во 2-мъ изданіи 1852 г. Они озаглавлены *Etudes en forme de variations*; въ этомъ изданіи Шуманъ выпустилъ два №№, которые затѣмъ были вновь включены въ изданіе 1862 г. Послѣ его смерти въ его бумагахъ были найдены еще 5 этюдовъ, которые были отдѣльно изданы въ 1873 г.

Нужно-ли говорить, что Шуманъ гениально справился со своей задачей? Въ 1837 г. онъ выразился объ этихъ этюдахъ Мошелесу: «нѣкоторые изъ нихъ я еще теперь люблю—имъ почти уже три года». По грандіозности и мастерству работы «Симфоническіе этюды» во всей предшествовавшей фп. литературѣ имѣютъ равными лишь варіаціи Бетховена на вальсъ Діабелли; достоинство письма одинаково и тутъ, и тамъ, но Симфоническіе этюды ближе нашему пониманію, нашему чувству; внѣшность, звучность здѣсь болѣе блестящи, форма—лаконичнѣе. Шуманъ выработалъ невѣданное дотолѣ богатство гармоній. Евсеvій видѣлъ въ развитіи хроматизма и гармоническихъ элементовъ средство для достиженія болѣе тонкихъ оттѣнковъ страсти, а черезъ это музыка, по его убѣжденію, приравнивалась къ высшимъ художественнымъ органамъ, имѣющимъ письма и знаки для всякаго душевнаго настроенія. Посредствомъ болѣе глубокаго проникновенія въ тайны гармоніи—достигалось выраженіе болѣе тонкихъ оттѣнковъ чувства.

Идя по стопамъ Бетховена, владѣя небывалыми прежде гармоническими сокровищами, Шуманъ преслѣдуетъ широкую идею—писать вообще *инструментально*, не придерживаясь узкой фортепiанной точки зрѣнія, отрѣшаясь отъ специально виртуозныхъ интересовъ и удобствъ, онъ преслѣдуетъ цѣли возвышенной эстетики и достигаетъ новыхъ необычайныхъ тѣмбровъ и колоритовъ, и этимъ «Симфон. этюды» существенно отличаются, напр., отъ этюдовъ Шопена. Напр., въ *as-dur'*номъ этюдѣ (ор. 25 № 1) Шопена насъ плѣняетъ эфирность звучности, этюдъ звучить какъ воздушная пѣснь эоловой арфы, но это исключительно фортепiанный эффектъ.

«Симфоническія этюды» невольно напоминаютъ слова Евсевія-Шумана (Aus den kritischen Büchern der Davidsbündler 1835): «опытный, размышляющій мастеръ пишетъ иные этюды нежели юный фантазеръ. Тотъ знаетъ тѣ силы, которыя долженъ развивать, начало и конецъ ихъ средствъ и цѣлей, обводитъ себѣ свои круги и никогда не переступить ихъ линіи. Этотъ же нагромождаетъ глыбу на глыбу,—скалу на скалу, покуда самъ лишь съ опасностью жизни можетъ перейти черезъ эту геркулесовскую постройку».

Все въ «Симфон. этюдахъ» такъ мощно, колоссально, массивно, величаво! Словно гиганты выковывали эти техническіе доспѣхи своими исполинскими молотками гдѣ-то на зоблачныхъ утесахъ. Чѣмъ-то суровымъ, стихійнымъ вѣетъ отъ иныхъ. Въ *agitato* 6-го

этюда съ его оригинальной ритмической бас-совой фигурой



чувствуется настроеніе зимней непогоды: словно рѣзкій морозный вѣтеръ, уныло завывая, то стихая, то еще жалобнѣе надрываясь, гонить низкія густыя снѣговыя облака, мететь и кружить бѣлыя хлопья. Однажды въ глубинѣ итальянской Швейцаріи мнѣ пришлось увидать одинъ водопадъ въ тѣсномъ ущельи и мнѣ какъ то невольно вспомнился 7-й симфоническій этюдъ:

Allegro molto sempre brillante.



Чѣмъ дольше я всматривался, тѣмъ больше мнѣ казалось, что этотъ водопадъ звучить совсѣмъ, какъ тотъ этюдъ: съ неудержимой силой и одинаковостью падали и разбивались каскадъ за каскадомъ, какъ-то въ тактъ, съ равномерностью чередовались судорожныеритмическіе отбои; гулъ водяной массы, по какимъ то невидимымъ причинамъ, то нѣсколько утихалъ, то вдругъ съ удвоеннымъ бѣшенствомъ разносился по ущелью, переходя въ какой-то угрожающій ревъ; а пробивавшійся сверху лучъ солнца золотилъ эту игру стихій и окру-

жающая веселая яркая зелень придавала всему какой-то радостный, торжествующий характеръ.

Если фигураціи 3-го этюда



звучать скрипично, то въ 8-мъ этюдѣ — вся ширь и мощь органа съ его увѣсистыми гуляющими педалями; Шуманъ здѣсь замѣчательно вѣрно схватилъ и передалъ величавый духъ и стиль «незыблемо, какъ небо, стояшаго надъ нами» — Генделя, съ его полифоническими чарами и характернымъ ритмомъ старинной мелодической фигуры



Шуманъ посвятилъ «Симфоническіе этюды» одному изъ Давидсбюндлеровъ, — молодому англійскому піанисту Стерндэлю Беннеттъ; чтобы польстить его національному чувству, онъ положимъ въ основу роскошнаго финала одну англійскую народную пѣсенку. Этотъ финалъ носитъ вполне оркестровый колоритъ (мѣстами въ немъ такъ ясно слышатся фанфары мѣдныхъ!), въ особенности-же въ самомъ заключеніи, гдѣ Шуману удалось собрать лучи всего этого яркаго блеска въ одинъ ослѣпительный фокусъ.

Мы видѣли, что Шумана самого нѣсколько угнетало преобладаніе минора въ «Симфоническихъ этюдахъ»; дѣйствительно, большинство изъ нихъ въ *cis-moll*; за исключеніемъ

финала, общій характеръ — грустный, суровый.

Мрачное, скорбное въ музыкѣ всегда имѣетъ особую захватывающую силу; почему миноръ насъ всегда болѣе волнуетъ нежели мажоръ? Припомнимъ *es-* и *cis-moll* ные прелюдіи и фуги изъ «*Wohltemperiertes Clavier*» Баха, минорныя сонаты Бетховена, — Шуберта, этого, по выраженію Шумана, прекраснаго блѣднаго юношу, на устахъ котораго всегда играетъ особая черта — предчувствіе близкой смерти; припомнимъ душевные надрывы Шопена, наконецъ изъ новѣйшихъ — Грига и Чайковскаго. Въ «Симфоническихъ этюдахъ» наиболѣе доступны и дороги всѣмъ №№ 2 и 11 съ ихъ выраженіемъ тоски и страданія, тутъ именно душа плачетъ; сила непосредственнаго впечатлѣнія здѣсь подавляетъ техническій анализъ богатства гармоніи и контрапункта (напр., превращеніе мелодіи темы во 2-мъ этюдѣ — въ бассовую гармоническую основу) и инструментальныхъ эффектовъ, напр., въ 11-мъ этюдѣ — соединеніе тремоло и трели въ дивную, тихо журчашую фигуру аккомпанимента.

Въ «Симфоническихъ этюдахъ» Шуманъ впервые выразилъ въ музыкѣ тѣ припадки глубокой тоски, которые случались съ нимъ съ самыхъ юныхъ лѣтъ при всей его жизнерадостности, восторженности, и о которыхъ говорится въ его *Jugendbriefe*. Иногда онъ чувствовалъ себя выброшеннымъ въ безконечный мракъ жизни, безпомощнымъ, погибающимъ безъ руководителя; иногда онъ без-

причинно уединялся, избѣгалъ людей, приходилъ въ отчаяніе отъ ничтожества и мелочности эгоистичнаго общества. Вотъ выдержка изъ его писемъ къ матери и друзьямъ: «Ахъ, чѣмъ былъ бы свѣтъ безъ людей? Безконечнымъ кладбищемъ, мертвымъ сномъ безъ сновидѣній, природой безъ весны, темнымъ балаганомъ безъ фигуръ—и все-же! —Этотъ свѣтъ съ людьми — что онъ? —огромный погостъ развѣянныхъ грезъ, — садъ съ кипарисами и плакучими ивами, нѣмой балаганъ съ плачущими фигурами. О, Боже! Вѣдь таковъ свѣтъ, да! . . .—Моя жизнь однообразна и безрадостна; мое счастье—что я живу не одиноко: я легко сдѣлался-бы меланхоликомъ. Меня ничуть не привлекаютъ общественныя сборища, мнѣ часто просто противно видѣть глупыхъ людей; въ душѣ я все-таки люблю наслажденіе, и чего не могутъ мнѣ дать люди, то даетъ мнѣ музыка; всѣ высокія чувства, которыя я не могу высказать, говоритъ за меня фортепіано. Ахъ! мама—я слишкомъ мягкій человѣкъ, я это хорошо сознаю; и всякій глубокочувствующій человекъ долженъ быть несчастливъ».

Напряженная умственная и артистическая работа, связанное съ этимъ перевозбужденіе нервовъ усиливали неврастеничность Шумана. Въ сущности его преждевременная творческая зрѣлость, избытокъ, чрезмѣрная сила фантазіи, его экзальтированность кажутся намъ чѣмъ-то ненормальнымъ. Шуманъ невольно наводитъ на мысль о справедливости парадокса, говорящаго, что геній

есть видъ безумія. Нѣкоторые ¹⁾ находятъ даже, что душевная болѣзнь Шумана развивалась въ немъ съ юныхъ лѣтъ, исподволь подтачивая его организмъ, выродилась въ 1854 г. въ галлюцинаціи, довела его до попытки самоубійства, полнѣйшаго психическаго разстройства, умственнаго расслабленія и преждевременной смерти. Его человѣческая, земная оболочка какъ-бы подалась подъ тяжестью генія — этого божественнаго, но мучительнаго дара; умъ ослабѣлъ и организмъ разбился какъ тонкій хрупкій сосудъ.

Въ письмѣ къ Кларѣ (11 февр. 1838 г.) Шуманъ говоритъ, что цѣлыми годами его точили ужаснѣйшія мысли, что онъ умѣлъ выискивать мрачныя стороны вещей съ мастерствомъ, передъ которымъ самъ содрогался. «Еще въ 1833 г.», читаемъ мы дальше, «мною начала овладѣвать какая-то тоска, въ которой я боялся дать себѣ отчетъ; то были разочарованія, которыя испытываетъ всякій артистъ, если все достигается не такъ быстро, какъ онъ мечталъ. Я видѣлъ, что меня мало понимали; къ тому же еще я лишился владѣнія моею правой рукой и не могъ больше играть...».

Шуманъ пишетъ дальше о той глубокой сердечной привязанности, которую питалъ къ Розаліи, женѣ своего втораго брата Карла ²⁾:

¹⁾ Интересныя свѣдѣнія и соображенія о болѣзни Шумана можно найти въ брошюрѣ лейпцигскаго доктора психіатра *P. I. Moebius* — «Ueber Robert Schumann's Krankheit. Halle a. S. 1906. Verlag von Carl Marhold.

²⁾ Шуманъ былъ младшій изъ четырехъ братьевъ: старшій — Эдуардъ былъ женатъ на Терезѣ Земмель,

«мы были однолѣтки, она была для меня болѣе, чѣмъ сестра, но о преступной любви не могло быть и рѣчи. Она заботилась обо мнѣ, говорила всегда въ мою пользу, ободряла меня, была обо мнѣ очень высокаго мнѣнія. Я также любилъ думать о ней. Это было лѣтомъ 1833 г. Я какъ-то рѣдко чувствовалъ себя счастливымъ, мнѣ чего-то недоставало; меланхолія овладѣла мною еще больше послѣ смерти любимаго брата и она постепенно усиливалась. И на сердцѣ было такъ тяжело... какъ вдругъ я узналъ о смерти Розаліи! Лишь немного словъ о томъ,—въ ночь съ 17 по 18-е октября 1833 г. мнѣ внезапно явилась ужаснѣйшая мысль, какою когда-либо можетъ имѣть человѣкъ,—ужаснѣйшая, которою небо можетъ покарать — именно *боязнь потерять разсудокъ*,—она все болѣе мною овладѣвала, притомъ съ такой силой, что предъ ней нѣмѣли всякія утѣшенія, молитвы, укоры и насмѣшки. Эта боязнь всюду меня преслѣдовала, духъ захватывало при этой ужасной мысли; тотъ кто ни разу не признавалъ свою гибель, какъ я тогда, тотъ не знаетъ, что такое страданіе, болѣзнь, отчаяніе».

Онъ часто впадалъ въ обморочное состояніе, отъ безотчетнаго страха не находилъ себѣ мѣста, чувствовалъ себя безпомощнымъ и думалъ о самоубійствѣ. Къ сильному нервному потрясенію, вызванному двумя смертями—Ро-

второй—Карлъ—на Розаліи Иллинъ, слѣдующій за тѣмъ Юліусъ заболѣлъ смертельно въ 1833 г. Розалія Шуманъ умерла внезапно въ 1833 г. 24-хъ лѣтъ отъ роду.

залин и Юліуса—присоединился еще сильный припадокъ маляріи (27 ноября 1833 г.) и затѣмъ полнѣйшій упадокъ силъ, прострація. Онъ пишетъ матери, что лежитъ неподвижно, какъ истуканъ, не ощущая ни холода, ни тепла, боится спать одинъ, страдаетъ сильными приливами крови къ головѣ, внезапными обмороками, потерей дыханія, припадками неизъяснимаго страха; онъ пишетъ, что подъ вліяніемъ меланхоліи его душа какъ-то совсѣмъ оцѣпенѣла.

Если мы припомнимъ грустную развязку его интриги съ Эрнестиной, его разочарованіе, сознаніе неизбѣжности разрыва, его сомнѣнія, борьбу, и одновременно съ этимъ—горе, которое причинили ему болѣзнь и смерть Лудвига Шунке,—то поймемъ ту сумму душевныхъ волненій, мрачныя стороны которыхъ отчасти вылились въ «симфоническихъ этюдахъ».

Продолжительное психическое разстройство, припадки неизъяснимой тревоги, тяжелыя предчувствія испытывалъ Шуманъ въ дни 24—27 марта 1839 г., когда онъ работалъ надъ своими «*Nachtstücke*». Въ его воображеніи рисовались погребальныя процессіи, несчастные, отчаивающіеся люди, ему слышались страдальческіе вздохи, призывы «с Боже!», подавленные рыданія. Когда онъ окончилъ эти пьесы и искалъ заглавія, ему навертывалось названіе «*Мертвецы*» (*Leichenphantasie*¹⁾). Когда онъ сочинялъ эти «*Nachtstücke*» онъ былъ такъ взволнованъ, что не

¹⁾ См. письмо къ Кларѣ 7 апр. 1839 г. изъ Праги.

могъ удерживаться отъ слезъ. Онъ объяснилъ это предчувствіемъ: и, дѣйствительно, черезъ нѣсколько дней онъ получилъ изъ Цвикау извѣстіе о смерти своего брата Эдуарда. Впослѣдствіи Шуманъ измѣнилъ мрачное заглавіе своихъ новыхъ пьесъ, назвавши ихъ просто «Nachtstücke op. 23»; быть можетъ онъ заимствовалъ это фантастическое названіе у Гофмана. Первоначально онъ думалъ озаглавить здѣсь отдѣльные № слѣдующимъ образомъ: 1) Похоронное шествіе, 2) Странное общество, 3) Ночная пирушка и 4) Хороводная пѣснь съ сольными голосами. Но позднѣе Шуманъ отбросилъ эти названія.

Листъ писалъ о «Nachtstücke», что въ нихъ вмѣсто сіянія звѣздъ—блескъ совиныхъ глазъ, вмѣсто свѣтляковъ—зарницы, вмѣсто любовныхъ вздоховъ—вой волковъ вдали да шорохъ крыльевъ летучей мыши; «вѣтеръ мететъ засохшія листья по травѣ, они шелестятъ словно какіе-то духи, мятушіеся, вспугнутые изъ своихъ могилъ; туманныя видѣнія сгущаютъ мракъ и разсѣиваютъ мысли о нѣжномъ вѣтеркѣ или тайно сорванныхъ поцѣлуяхъ».

Фортепіанное творчество Шумана укладывается въ рамки десятилѣтія 1830 — 1840 г. То былъ разцвѣтъ его юности, въ головѣ его бурно кипѣли проекты революціоннаго реформирования искусства и борьбы за его высокіе идеалы. И словомъ, и дѣломъ нужно было бороться противъ торжествующей посредственности, противъ всего низменнаго, противъ цинизма и матеріализма въ искусствѣ.

Музыка не должна быть модой, мимолетнымъ, чувственнымъ щебетаніемъ, которое сегодня облекается въ одну форму, завтра—въ другую; искусство—не гостиная, въ которой критика разыгрываетъ роль хозяина, старающагося всѣмъ угодить. Нужно охранять храмъ искусства, кнутъями изгонять изъ него мѣняль и торгашей. Но врагъ былъ силенъ и считался всемогущимъ: «всюду», говоритъ Шуманъ, «видѣлись золотые тельцы на великолѣпныхъ пьедесталахъ и кругомъ—веселые хоробы съ пляской. Священные книги, полныя мудрыми рунами, лежали разбросанными среди развалинъ, покрытыми пылью и забытыми, а надъ ними нагромождался балластъ вялыхъ, художественныхъ произведеній скуднаго ремесла».

Молодымъ силамъ, убѣжденнымъ восторженнымъ борцамъ, нужно было сплотиться, чтобы объявить жестокую, беспощадную войну старымъ предразсудкамъ, ниспровергать идолы—и вотъ образовался пресловутый «Союзъ Давида» — «*Давидсбундъ*». Идею «Давидсбундлеровъ» Шуманъ заимствовалъ отчасти, какъ мы видѣли, — у Жанъ - Поля, отчасти изъ «Серапиановыхъ братьевъ» Гофмана. По словамъ Шумана, «каждый вносилъ свою посильную долю. Матерьялъ казался неисчерпаемымъ; благородное стремленіе было сознательно. Нерѣшительные, и тѣ увлекались общимъ порывомъ; новые боги прославлялись, чужіе идолы низвергались; работа кипѣла и днемъ, и ночью. То былъ идеалъ могучаго художественнаго братства для возвеличенія нѣмецкаго глубокомысленнаго искусства.—

Давидсбюндлеры примѣнили къ себѣ эпитафю Шекспира: «Тѣ, кто придутъ сюда лишь чтобы потѣшиться веселою игрою и звономъ побрякушекъ, или позабавиться шуткомъ въ нарядѣ разноцвѣтномъ и съ размалеванною рожей,—тѣ ошибутся».

У Давидсбунда не было ни устава, ни отчетовъ, ни засѣданій,—ничего формальнаго или оффиціальнаго. Шуманъ придалъ Давидсбунду такую фантастическую оболочку, окружилъ его такой таинственностью, что какъ въ облакахъ терялось все осязательное, фактическое о личностяхъ союзниковъ, о характерѣ ихъ сборищъ, и какъ въ туманѣ неясно расплывались контуры союза. Да это и былъ союзъ неземной, сверхъ-тайный, онъ существовалъ лишь въ фантазій и мечтахъ Шумана. Орудіемъ борьбы былъ цѣлый рядъ геніальныхъ твореній и его критическая дѣятельность. Шуманъ любилъ вообще украшать поэзіей все окружающее и онъ придалъ настолько фантастическій колоритъ Давидсбунду и его членамъ, что здѣсь порой трудно отличить правду отъ вымысла. По мнѣнію Шумана — загадочность, таинственность всегда имѣютъ для толпы заманчивую прелесть, подзадориваютъ ея любопытство, возбуждаютъ интересъ, порождаютъ толки: толпа любитъ мистификацію, все скрытое имѣетъ особую силу. Давидсбундъ произвелъ грандіозный переворотъ въ искусствѣ, установилъ новую эру въ музыкѣ, а для музыкантовъ грядущихъ поколѣній установилъ новый символъ вѣры. Въ своемъ Давидсбундѣ Шуманъ сказалъ новое слово

и это слово стало законом новаго искусства.

Старое библейское сказаніе о юномъ Давидѣ, сокрушившемъ злаго филистимскаго (по нѣмецки — *«филистерскаю»*) богатыря Голиафа — было символомъ торжества высокаго искусства и этотъ ветхозавѣтный вѣнценосный пѣвецъ и арфистъ былъ избранъ покровителемъ молодого союза. Впрочемъ имя царя Давида воскрешало въ памяти красивое преданіе изъ средневѣковой нѣмецкой музыкальной жизни: нѣкогда Гансъ Саксъ подарилъ своимъ вѣрнымъ нюрнбергскимъ пѣвцамъ ленту съ тремя серебряными медальонами; на среднемъ — былъ изображенъ царь Давидъ съ арфой; эта драгоценная эмблема называлась *«Короной Давида»* или просто — *«Давидомъ»* и этимъ почетнымъ украшеніемъ вѣнчали побѣдителя на пѣвческихъ состязаніяхъ.

Себѣ и своимъ единомышленникамъ, отчасти сотрудникамъ основанной имъ въ 1834 г. *«Новой музыкальной газетѣ»* Шуманъ придумалъ причудливые фантастическіе псевдонимы. Себѣ онъ выбралъ три имени: Флорестанъ, Евсей и Мейстеръ Раро (т. е. рѣдкій). Иногда онъ писалъ статьи въ видѣ разговоровъ, споровъ между этими фантастическими лицами, что помогало ему ярче освѣщать различные точки зрѣнія на какой нибудь музыкальный вопросъ или произведеніе. Впрочемъ давидсбюндлерскія статьи Шумана начали появляться въ различныхъ музыкальных журналахъ того времени еще задолго до основанія его газеты. Его первая статья такого рода

о вариацияхъ op. 2 Шопена за подписью «Юліусъ» появилась въ 1831 г. въ «Allgemeine Musik-Zeitung». Давидсбюндлеры—это были пылкіе юноши, музыкальные рыцари Круглаго Стола, которые собирались на «критическія засѣданія» и толковали о высшихъ интересахъ искусства, которое было для нихъ жизненной пищей.

Собственно въ характерахъ Флорестана и Евсевія Шуманъ выразилъ свои собственные душевныя противорѣчія. «Его жизнь обращенная во внутрь», говоритъ Янзенъ (см. «Die Davidsbündler», стр. 19), «интенсивное занятіе музыкой и поэзіей, потребность высказаться, которая при его замкнутости тѣмъ сильнѣе давала себя чувствовать,—все побуждало его къ изліяніямъ различнѣйшаго рода: музыкальнымъ, поэтическимъ и критическимъ. Его огненный геній заставлялъ его принимать живѣйшее участіе во всѣхъ явленіяхъ искусства; это было вполне въ его натурѣ, если онъ не смогъ пассивно наблюдать какъ профанируется и опошляется искусство, но мужественно энергично вступился въ дѣло, чтобы лучше стало и чтобы снова восторжествовала поэзія музыки».

«Кто не рѣшается напасть на дурныя стороны какой либо вещи», говоритъ Шуманъ въ 1835 г., «тотъ защищаетъ хорошее лишь на половину».—Особенности характера Шумана олицетворены въ Давидсбюндлерахъ; у него была глубокая душа, въ немъ было столько симпатичнаго, привлекательнаго, которое для чужихъ иногда скрывалось его бла-

городной сдержанностью; но при этомъ онъ былъ мужественъ, гордъ, самостоятеленъ, разумѣется иной разъ рѣзкъ и упрямъ. Евсевій — это нѣжный, чувствительный юноша, всегда скромный, уступчивый; Флорестанъ, наоборотъ, — бушующій, задорный, отважный борецъ, — глубоко честный, но часто — странный, причудливый.

Шуманъ самъ такъ характеризуетъ обоихъ Давидсбюндлеровъ: «Евсевій своей нѣжной рукой скорѣй отыскиваетъ красоты произведенія, которыми часто умѣетъ прикрыть его недостатки. Зато Флорестанъ замѣчательно тонко, какъ-то сразу чувствуетъ слабости. Но оба по юношески охотнѣе и дольше всего останавливаются на поэмахъ, въ которыхъ преобладаетъ фантастическій элементъ». Стиль Флорестана увлекателенъ, оригиналенъ, поэтиченъ, живъ; его образы, сравненія полны фантазій; глубокомысленные выводы, соображенія, живописныя картины роятся въ его головѣ съ такой силой и преизбыткомъ, что онъ иной разъ не можетъ ими вполне овладѣть. Однажды онъ съ забавной досадой говоритъ: «У меня столько мыслей въ головѣ, что я *настоящую* — никакъ не могу найти!» Интересно вступленіе рѣчи, которую однажды во время карнавала 1835 г. Флорестанъ, прослушавши 9-ю симфонію Бетховена, держалъ передъ собравшимися Давидсбюндлерами — Флорестанъ вскочилъ на фортепіано и сказалъ: «Братья-союзники! Вы — мужья и юноши, вы сговорились убивать филистеровъ — музыкальных и иныхъ, преимущественно закоренѣлыхъ!» (см.

Шуманъ «Fastnachtsrede von Florestan». Ges. Schr., стр. 36, т. I).

Шуману нравилось остроумное изреченіе Гете о филистерахъ: «Что такое филистеръ? Пустая кишка, начиненная боязнью и надеждой, помилуй Боже! По мнѣнію Шумана, музыканты • филистеры страшно боятся другъ друга; между собой они не скажутъ ни единого правдиваго слова, такъ какъ не знаютъ ни одного. Съ филистерами приходилось бороться ожесточенно, безпощадно, снисходительность являлась преступленіемъ. По мнѣнію Флорестана музыкальная полемика представляетъ обширнѣйшее поприще; лишь немногіе музыканты умѣютъ хорошо писать, а большинство писателей нельзя считать настоящими музыкантами, и ни тѣ, ни другіе не умѣютъ какъ слѣдуетъ взяться за дѣло; поэтому музыкальныя битвы кончаются обыкновенно отступленіемъ или объятіями. «Ахъ» восклицаетъ Флорестанъ, «хоть бы скорѣй явились настоящіе, умѣлые борцы!»

Такимъ борцомъ несомнѣнно былъ Шуманъ: онъ внесъ въ эту борьбу всѣ свои силы, все свое увлеченіе, онъ владѣлъ рѣдкимъ даромъ слова и богатѣйшимъ поэтическимъ воображеніемъ. Янзенъ справедливо говоритъ, что специально критическое дарованіе Шумана было чрезвычайно. «Истинно благородные художественные взгляды, выросшіе изъ основательнаго эстетическаго образованія или рука объ руку съ рѣдкой самостоятельностью характера и неустрашимостью,—съ неподкупной любовью правды, которая его одновре-

менно предохраняла отъ самомиѣнія. Съ теплымъ сочувствіемъ прославлялъ онъ труды настоящихъ артистовъ, ободрялъ истинные таланты, питавшіе благородные идеалы; но зато онъ выступалъ смѣло и безпощадно если считалъ оскорбленнымъ достоинство искусства» ¹⁾. Тенденціей Шумана было—старѣйшее направленіе искусства—признавать, ближайшее прошедшее — считать антихудожественнымъ и бороться противъ него, грядущее—какъ новое поэтическое — готовить и способствовать его скорѣйшему водворенію. Шуманъ питалъ безграничное почтеніе къ «бывшему ослѣпшему кантору при школѣ св. Оомы и къ глухому капельмейстеру покоящемуся въ Вѣнѣ». Но застоя, боязливаго придерживанья старыхъ формулъ онъ не терпѣлъ; молодые композиторы должны были давать новое, свое, самостоятельное, отнюдь не копіи. «Зачѣмъ сочинять вспять?» писалъ онъ, «кому присталъ парикъ, тотъ пусть его и надѣваетъ, но пусть у юноши выбивается строптивый локонъ, не прилизывайте его!»

Однажды Флорестанъ съ юношескимъ задоромъ восклицаетъ: «Какъ дошли мы до того, что слушаемся предписаній прошедшихъ вѣковъ? Вы, которые такъ охотно погружаетесь въ воспоминанія о добромъ старомъ времени, вы совсѣмъ не думаете о томъ, что это время неизбежно отодвигается все дальше и дальше и что старые господа скоро пойдутъ за ушедшими уже и что тогда заговорятъ одни лишь младшіе, ибо они одни останутся»

¹⁾ См. Jansen, *ibid.*, стр. 10.

Устами мастера Раро онъ говоритъ однажды (въ 1833 г.): «Я не поклонникъ черезчуръ античнаго; наоборотъ, я признаю эти допотопныя изысканія какъ страсть ко всему историческому, но считаю ихъ не могущими имѣть вліяніе на наше художественное развитіе. Вы знаете, впрочемъ, какъ я всегда упиралъ на изученіе классиковъ. Вѣдь живописецъ посылаетъ своего ученика въ Геркуланумъ не для того, чтобы тотъ срисовывалъ отдѣльно каждый торсъ, но для того, чтобы онъ укрѣплялся подъ общимъ впечатлѣніемъ осанки и достоинства, чтобы онъ все это увидалъ на настоящей почвѣ, наслаждался имъ и подражалъ ему; такъ велъ я и васъ, чтобы вы не приходили въ схоластическое изумленіе отъ частичныхъ, единичныхъ подробностей, а научились бы разумно примѣнять вновь расширенныя средства искусства къ его принципамъ».

Въ оперѣ въ то время донашивался стиль Россини. Шуманъ говорилъ, что Россини лучше всѣхъ рисовалъ декорации: отнимите у него искусственное освѣщеніе, обольстительную театральную обстановку и посмотрите что останется! Итальянскую мелодію и *bel canto* Шуманъ сравнивалъ съ пѣніемъ птицъ, пріятнымъ для слуха, но лишеннымъ мысли и содержанія, а между тѣмъ Россини и его послѣдователи приносили въ жертву этому идолу *Bel canto*—интересы высшаго искусства. Самый талантливый, самый популярный но и самый порочный изъ поборниковъ этого стиля—Доницетти былъ особенно антипатиченъ Шу-

ману. «Флорестанъ слушалъ однажды съ восторгомъ пѣвицу Франчиллу Пиксисъ; его потомъ дразнили, что послѣ аріи Доницетти у него на щекахъ появилось что-то мокрое; но онъ объяснилъ, что то были «капли пота». Придя домой онъ яростно ходилъ взадъ и впередъ по комнатѣ ворча отрывочныя фразы: «о вѣчный позоръ,—о, Флорестанъ, въ своемъ ли ты умѣ? Развѣ ты затѣмъ изучалъ Марпурга, анализировалъ Wohltemperiertes Clavier, для того знаешь наизусть и Баха, и Бетховена, чтобы послѣ столькихъ лѣтъ ученія вдругъ расплакаться отъ жалкой аріи Доницетти? Еще пожалуй кто-нибудь изъ Давидсбюндлеровъ это увидалъ! Будь у меня сейчасъ въ рукахъ эти слезы, съ какой ненавистью я бы ихъ кулакомъ растеръ!»—затѣмъ со страшными причитаніями уфѣлся онъ за фортепіано, сыгралъ ту арію такъ по трактирному, такъ смѣшно и каррикатурно, что наконецъ совсѣмъ успокоившись сказалъ про себя: «по истинѣ, это былъ лишь звукъ ея голоса, который мнѣ такъ проникъ въ сердце!»

Въ инструментальной и специально фортепіанной музыкѣ въ то время господствовалъ поверхностный виртуозный стиль. Поэтичность, серьезность преслѣдовали лишь Шопенъ, Мендельсонъ и Гензельтъ. Шопена Шуманъ считалъ самымъ смѣлымъ и гордымъ поэтическимъ гениемъ новаго времени, который ввелъ бетховенскій духъ въ концертный залъ. Мендельсона Шумана называлъ «Моцартомъ 19-го столѣтія», самой образованной художественной натурой среди современниковъ: и у него

улыбка играет на устахъ, но это—радость своему искусству, спокойное самодовольство въ тѣсномъ кругу: какое благотворное зрѣлище — это внутреннее благополучіе, этотъ миръ, эта душевная грація—всюду! Въ сочиненіяхъ Гензельта Шуманъ видѣлъ высшее проявленіе чарующаго благозвучія, отражавшаго его искреннюю, мягкую, любящую натуру. Шуманъ называлъ Гензельта классикомъ романтическаго времени, трубадуромъ, смягчавшимъ души, пѣвшимъ о простотѣ и нравственности прошедшихъ временъ: «Его копье блеститъ и благоухаетъ одновременно, какъ говорится о дамасскихъ клинкахъ, роскошные перья украшаютъ его шлемъ».

Но большинство піанистовъ того времени—Калькбреннеръ, Тальбергъ, Делеръ, молодой Листъ—мѣтили главнымъ образомъ на внѣшніе эффекты. Шуманъ находилъ, что у нихъ ремесло и пальцы были главнымъ дѣломъ и что зачастую слабоватыя мысли они старались прикрыть блестящей внѣшностью и сомнѣвался—долго-ли свѣтъ будетъ забавляться этой технической музыкой. Но если въ Черни, по словамъ Шумана, были влюблены цѣлые легіоны дѣвочекъ, то сочиненія Анри Герца, этого «музыкальнаго стенографа», играли непрерывъ всѣ піанисты и піанистки, начиная съ той-же Клары Викъ. Популярность Герца, его еврейская практическая жилка, это умѣнье—извлечь изъ всего наибольшую материальную выгоду, его угодничество вксамъ публики—все это бѣсило Шумана. Герцъ, этотъ веселый легкомысленный парижанинъ,

законодатель тогдашней фортепіанной моды, зналъ свою публику, шуга писалъ для нея пустяки и за баснословныя деньги продавалъ ихъ издателямъ. Какой нибудь салонной вещичкой онъ зарабатывалъ столько, сколько какой - нибудь Маршнеръ цѣлой оперой. «Въ великой міровой партитурѣ», злостно-шутливо пишетъ Шуманъ, «я не задумываясь причисляю господина Герца къ группѣ янычаръ: и онъ тоже подыгрываетъ, желаетъ, чтобы его замѣтили и заслуживаетъ похвалу если подолгу паузируетъ и при вступленіи не слишкомъ шумитъ. Впрочемъ новѣйшій тонъ *haute volée* артистовъ—хвалить Герца; пожалуй и вправду жалобы ханжей на «щекотаніе слуха, пустозвонство» и т. п. становятся надоедливыми. Я не могу сказать, чтобы когда либо этимъ восхищался или считалъ, что музыка не можетъ обойтись безъ тріангля; но если онъ разъ созданъ и предписанъ высшимъ капельмейстеромъ, то пусть онъ порой свѣтло и весело позваниваетъ. Итакъ: да здравствуетъ Герцъ »

Листъ и Тальбергъ представляли самыя блестящія стороны новѣйшей виртуозности; у Листа никто не могъ отрицать геніальности въ комбинированіи механическихъ трудностей, въ изобрѣтеніи новыхъ инструментальныхъ эффектовъ и т. п. также какъ у Тальберга—извѣстную салонную грацію, знаніе и умѣлый расчетъ эффекта, благодаря которымъ онъ производилъ неописуемое впечатлѣніе и энтузіазмъ. Множество посредственныхъ и бездарныхъ подражателей—различные Бертини,

Пиксисъ, Бенедиктъ, Котекъ, Вильмерсъ и др. трепали и затаскивали приемы и манеры великихъ виртуозовъ—Листа, Калькбреннера, Тальберга, замѣняя яхонты—цвѣтными стеклами, золотое шитье—мишурой. Ихъ сочиненія были наборомъ трудныхъ, но безвкусныхъ, неинтересныхъ пассажей. Шуманъ шутя совѣтовалъ имъ—разъ уже они рѣшились идти по этому пути—окончательно кинуться въ объятія дурного, т. е. стараться превзойти другъ друга въ безумствахъ, писать 20-тиголосные аккорды, не стѣсняясь квинтами и октавами, примѣнять такія формы, въ сравненіи съ которыми самая разорванная форма казалась-бы дѣтскимъ лепетомъ, однимъ словомъ—окончательно забыть, что существуетъ достоинство и нѣчто прекрасное и вѣчное въ искусствѣ. Въ лаврахъ и издателяхъ не было-бы недостатка.

Обязанности рецензента принуждали Шумана разбираться въ подобныхъ сочиненіяхъ; онъ дѣлалъ это съ такимъ отвращеніемъ, что его можно было пожалѣть, порой онъ доходилъ до мизантропіи. Казнивши, обезглавивши нѣсколькихъ, онъ доставалъ своего стараго Баха; это было его спасеніемъ: онъ ежедневно «исповѣдывался этому Великому, стараясь чрезъ него очиститься и укрѣпиться» Шумана удовлетворяло лишь истинно-мастерское.

Черни, Гюntenъ, Розелленъ и др. переносили приемы Гуммеля, Мошелеса, Герца—съ концертной эстрады, въ мѣщанскую гостиную, въ классную, дѣтскую. «Господина Черни

нельзя догнать при всей критической быстротѣ», остроумно шутил Шуманъ; «будь у меня враги,—ничего кромѣ такой музыки не давалъ бы я имъ слушать, чтобы ихъ окончательно доканать». Идеаломъ Шумана было—чтобы композиторъ и виртуозъ уравновѣшивали другъ друга въ художественномъ сочетаніи. Въ этомъ смыслѣ онъ очень высоко ставилъ Фильда; онъ упивался музыкой этого флегматичнаго Джона, который въ тихіе вечера грезилъ за фортепіано свои ноктюрны, а лунный свѣтъ сквозь окно игралъ на клавишахъ и скользилъ по его пальцамъ. Флорестанъ говоритъ: ¹⁾ «Я уже давно замѣтилъ, что въ сочиненіяхъ Фильда, трель встрѣчается рѣдко, а если и есть, то—тяжелая, медленная. Это было такъ. Фильдъ ежедневно очень старательно работалъ надъ трелью въ одномъ лондонскомъ инструментальномъ магазинѣ; какъ вдругъ однажды здоровенный подмастерье подходитъ къ инструменту и стоя бьетъ такую быструю, круглую трель, что Фильдъ уходитъ изъ магазина, говоря: «если тотъ это можетъ, то мнѣ незачѣмъ этому учиться». Нельзя ли въ этомъ найти тотъ болѣе глубокій смыслъ, что человѣкъ въ сущности преклоняется лишь передъ тѣмъ, что механически неподражаемо?

Давидсбюндлерами Шуманъ считалъ тѣхъ художниковъ, которые смотрѣли на искусство съ возвышенной точки зрѣнія и со-

¹⁾ См. *Gesamm. Schr.* I, 107.

образно съ этимъ дѣйствовали въ различныхъ направленіяхъ. Давидсбюндлерство должно быть широко развѣтвляться и приносить золотые плоды. «Это союзъ духовный, романтический; Моцартъ былъ такимъ же великимъ бюндлеромъ, какимъ въ новѣйшее время явился Берліозъ; дипломъ былъ не нуженъ. Флорестанъ и Евсевій», писалъ Шуманъ Дорну, «это моя двойственная натура, которую я охотно слилъ бы въ одно лицо какъ мастера Раро. Остальныя замаскированныя, *отчасти* живыя лица; также и многое изъ жизни Давидсбюндлеровъ взято изъ дѣйствительности».

«Флорестанъ», пишетъ Шуманъ,—одинъ изъ тѣхъ рѣдкихъ музыкальных людей, которые задолго какъ бы предчувствуютъ все будущее, новое, необычайное; рѣдкостное, спустя мгновеніе, для нихъ—уже болѣе не рѣдкость, необыкновенное въ одинъ моментъ становится ихъ достояніемъ. Евсевій, наоборотъ, всегда мечтательный и спокойный, срываетъ цвѣтокъ за цвѣткомъ; онъ схватываетъ съ большимъ трудомъ, но за то—вѣрнѣе,—наслаждается рѣже, но медленнѣе и дольше; затѣмъ его студиі строже и его игра на фортепіано не только обдуманнѣе, но и нѣжнѣе и механически совершеннѣе нежели у «Флорестана». Сатира не свойственна мягкой женственной натурѣ Евсевія, его иной разъ коробятъ рѣзкія выходки Флорестана. «Въ церкви надо ходить на цыпочкахъ,—а ты, Флорестанъ, оскорбляешь меня своей грубой поступью». Деликатный, снисходительный,—

Евсевій чить признанные авторитеты; по его мнѣнію—стариковъ нужно оберегать, щадить; нужно помнить, что они воздвигли высоты, на которыя затѣмъ карабкались молодые. Но молодость неблагодарна, безсовѣстна, нетерпима. «Флорестанъ, если бы ты былъ великимъ государемъ и потерялъ бы сраженіе и твои подданные сорвали бы съ тебя твой пурпуръ, развѣ ты не сказалъ бы имъ гнѣвно: «О вы неблагодарные»!

Въ сравненіи съ яркими музыкальными типами Флорестана и Евсевія, фигура стараго мастера Раро кажется блѣдною. Это—мудрый, безпристрастный, авторитетный судья, посредникъ, примиритель, спокойный въ сознаніи своего достоинства, удерживающій порывы юношей, зорко слѣдящій за ихъ направленіемъ и вкусами, толкующій имъ о важности красивой, ясной формы. «О юноши», говоритъ онъ, «долгій трудный путь предъ вами. Небо дивно алѣетъ, закатъ это или утренняя заря—я не знаю; нужно стремиться къ свѣту»! Впрочемъ, этотъ учитель фигурировалъ не долго; приблизительно около 1836 г. онъ исчезаетъ со сцены Давидсбюндлеровъ.

Другимъ членамъ Давидсбунда, сотрудникамъ, иногороднимъ и иностраннымъ корреспондентамъ своей музыкальной газеты, музыкантамъ сочувствовавшимъ его направленію, Шуманъ далъ тоже причудливыя клички. Клара Викъ фигурируетъ подъ различными именами,—то Цилии, то Кіары, Кіарины; Генріета Фойгтъ называется Элеонорой; Мендельсонъ—Меритисъ, Стефенъ Геллеръ, прожи-

вавший въ Парижѣ, зовется Jean qui-rit; другъ Шумана, талантливый молодой музыкантъ и литераторъ Антонъ Цуккальмальо, проживавшій въ Варшавѣ въ качествѣ домашняго учителя у князя Горчакова и у Паскевича, принялъ псевдонимъ Санктъ-Діамонда; кромѣ того среди Давидсбюндлеровъ встрѣчаются вымышленныя имена: Ионатанъ, Юліусъ, Nahn-büchen, Серпентинъ, Вальтъ, Книфъ, Де-Кнаппъ, Амврозія и др. Трудно разобрать—гдѣ—псевдонимъ, гдѣ—просто фикція. Поэтическая фигура «старого капитана» напоминаетъ арфиста Лотаріо изъ гетевского «Вильгельма Мейстера». Этотъ старый энтузіастъ умѣлъ замѣчательно «красиво слушать» и вдохновлять исполнителя. Онъ любилъ посѣщать музыкальныя вечеринки Давидсбюндлеровъ. Когда онъ умеръ, Евсевій сочинилъ ему трогательную эпитафію ¹⁾. Лейпцигъ на языкѣ Давидсбюндлеровъ былъ переименованъ въ «Фирленцъ» — нѣмецкое средневѣковое названіе Флоренціи.

Давидсбюндлеры любили собираться по вечерамъ и музицировать. Живая, восторженная молодежь, всецѣло преданная искусству, порой задорная, самонадѣянная, — слушала и обсуждала новыя художественныя явленія; на этихъ сборищахъ было шумно, весело, въ шуткахъ и забавныхъ выходкахъ недостатка не было. Иной разъ Флорестанъ импровизировалъ для своихъ друзей на фортепіано, и при этомъ какъ бы сквозь сонъ говорилъ,

¹⁾ См. «Der alte Hauptmann» Schumann Ges. Schr. I, 261.

смѣялся, плакалъ, вскакивалъ, начиналъ съизнова,.. а Циля, сидя въ глубокой нишѣ окна, задумчиво слушала... Или вотъ другая картинка: въ комнатѣ царитъ мягкій полумракъ, Циля играетъ на фортепіано, блѣдный бѣлокурый Евсеvй, въ черной бархатной одеждѣ задумчиво облокотился о высокую спинку ея стула, другіе Давидсбюндлеры расположились кругомъ въ живописной группѣ, принявъ красивыя, небрежныя позы,—Флорестанъ взобрался на столъ и цидеронизируетъ, т. е. говоритъ подъ музыку, другой иллюстрируетъ музыку разными карнавальными фигурами на стѣнѣ съ помощью *Lanterna magica*. Евсеvй весь погрузился въ слухъ, но втайнѣ желаетъ, чтобы Циля уронила свой букетъ, чтобы на лету его подхватить и принять ея благодарную улыбку. Вдругъ Флорестанъ соскакиваетъ со стола и выбѣгаетъ изъ комнаты... Часто, когда наслажденіе было особенно сильно, онъ любилъ его внезапно прервать, чтобы сохранить въ воспоминаніи всю его полноту и свѣжесть.

Для ознакомленія съ музыкальной жизнью Давидсбюндлеровъ, интересенъ написанный Шуманомъ въ 1837 г. *Bericht an Jeanquiri in Augsburg über den letzten kunsthistorischen Ball beim Redacteur*. Флорестанъ рассказываетъ объ одномъ изъ ежегодныхъ художественно-историческихъ баловъ, устраиваемыхъ редакторомъ новѣйшей музыкальной газеты. Редакторъ устраиваетъ подобные балы съ цѣлью ознакомиться съ новѣйшей танцевально-музыкальной литературой и чтобы та-

кимъ образомъ нѣсколько облегчить скучныя обязанности рецензента. Послѣдними новинками оказываются между проч. — вальсъ ор. 12, болеро, 2 полонеза ор. 22 Шопена, — большой полонезъ Риса, большой бравурный вальсъ Листа. Среди гостей виднѣлись разгуливающіе композиторы, нарядныя диллетантки, аристократы-мещанаты, пара богатыхъ жидовокъ, давидсбюндлеры, прислоненные къ колоннамъ, — словомъ, толпа была оживленная. Флорестанъ ухаживаетъ за дочерьми редактора, — долговязой кокеткой Амврозіей и наивной дѣвочкой Беддой, у которой головка ангела; онъ танцуетъ съ ними поочередно подъ вальсы и полонезы Шопена. Обѣ — и Амврозія и Бедда — влюблены въ Шопена.

Амврозія говоритъ, что со дня штурма Варшавы, она танцуетъ полонезъ всегда съ боязнью, что вдругъ явится казакъ съ указомъ. «Ахъ, бѣдные поляки!» Бедда не можетъ безъ слезъ играть Шопена. Флорестанъ рассказываетъ ей свои впечатлѣнія о личномъ знакомствѣ съ Шопеномъ, — какъ у него запечатлѣлся образъ этого мечтательнаго пророка, сидящаго за фортепіано, какъ онъ своею игрою переноситъ слушателя въ міръ своихъ видѣній, какъ Шопенъ имѣлъ безбожную привычку, по окончаніи пьесы проѣхаться пальцемъ по свистѣвшей клавиатурѣ, желая какъ бы насильно отдѣлаться отъ своихъ грезъ; Бедда, въ свою очередь, показываетъ Флорестану портретъ Шопена, который она нарисовала изъ своего воображенія, ни разу не видавъ ни Шопена, ни его изображеній.

Сходство было поразительное, вплоть до революціоннаго очертанія рта: корпусъ былъ нѣсколько откинутъ назадъ, одинъ глазъ былъ прикрытъ рукой, другой смѣло присматривался въ темноту, на заднемъ фонѣ сверкали молніи и давали всему своеобразное освѣщеніе, портретъ заставлялъ не столько припоминать мрачное прошлое, сколько задумываться о будущемъ.

Флорестанъ былъ въ восторгѣ отъ Бедды; его положительно опьяняло—танцовать подъ такую музыку съ такой дѣвушкой,—нестись съ ней на лучезарныхъ крыльяхъ по лазурному эфиру. Но этотъ восторгъ былъ прерванъ нѣкимъ фламандскимъ фаготистомъ Де-Кнаппъ. Что это былъ за антипатичный субъектъ! При одной мысли о его непотребной, скандальной фізіономіи, о его неприличномъ, безнравственно-вздернутомъ носѣ, о его гнусной лысинѣ, Флорестанъ припоминаетъ весь шекспировскій словарь ругательства. Де-Кнаппъ уводитъ Бедду къ ея отцу; оказывается, что тотъ запретилъ ей танцовать съ Флорестаномъ, этимъ архи-романтикомъ, этимъ на три четверти Фаустомъ, котораго нужно остерегаться не менѣе любого листовскаго сочиненія. Но Бедда по ошибкѣ отказала Евсевію и танцевала все время съ Флорестаномъ.

Въ заключеніе у Флорестана выходитъ ссора съ Де-Кнаппомъ и на другой день тотъ помѣстилъ въ «Новѣйшей»—ядовитую рецензію о «Карнавалѣ Флорестана и Евсевія», гдѣ сказано, что это гигантскій горькій хрѣнъ, вызывающій слезы состраданія,

что композиторы напрасно думаютъ. что, если они прицѣпять хвостикъ къ нулю своихъ мыслей,—изъ этого сразу выйдетъ девять. (Карнавалъ—9-й ор. Шумана). Въ этомъ Де-Кнаппѣ, Шуманъ выставилъ въ каррикатурномъ видѣ молодого литератора и музыканта Карла Банкъ; критикъ и авторъ нѣсколькихъ пѣсенъ, К. Банкъ изъ Магдебурга давалъ одно время уроки пѣнія Кларѣ Викъ. Первые годы шумановской музык. газеты онъ былъ ея ревностнымъ сотрудникомъ. Онъ бывалъ въ домѣ Викъ, наговаривалъ Кларѣ на Шумана, стараясь ее съ нимъ поссорить. Шуманъ ревновалъ его къ Кларѣ.

Для этого очерка интересна не столько критическая, — сколько композиторская дѣятельность Давидсбюндлеровъ. Первымъ сочиненіемъ изданнымъ совмѣстно Давидсбюндлерами была *fis-moll* ная соната, надъ которой Шуманъ работалъ два года (1833—35) и которую онъ издалъ въ 1836 г. Заглавіе было: Соната для фортепіано Флорестана и Евсевія ор 11. посвящается Кларѣ. Шуманъ позволилъ себѣ употребить это фамиллярное попросту «Клара» въ виду того, что Викъ всегда, даже на концертныхъ афишахъ, не иначе называлъ свою дочь. Подъ своимъ именемъ Шуманъ издалъ эту сонату 4 года спустя въ 1840 г. Тотчасъ по напечатаніи онъ послалъ эту сонату въ Лондонъ къ Мошелесу съ просьбой—написать о ней рецензію въ «Neue Zeitschrift für Musik» сколь угодно коротко и рѣзко. Мошелесъ незадолго передъ тѣмъ по-

знакомился съ Шуманомъ у Вика, гдѣ Клара проиграла ему эту сонату. Шуманъ произвелъ на Мошелеса впечатлѣніе «тихаго, но интереснаго молодого человѣка», а соната показалась ему «очень изысканной, трудной, нѣсколько неясной, но—интересной». Въ письмѣ къ Мошелесу Шуманъ признается, что считаетъ себя также кольцомъ въ великой цѣпи, что при сочиненіи сонаты имъ руководило высокое стремленіе. «Мнѣ кажется» пишетъ онъ, «что я еще на нижнихъ вѣтвяхъ небеснаго дерева; въ священные, одинокіе часы мнѣ сверху слышатся пѣсни, о которыхъ я въ послѣдствіи думаю повѣдать возлюбленному человѣчеству. Я надѣюсь, что вы скажете ободряющее слово, необходимое всякому художнику».

Мошелесъ исполнилъ просьбу Шумана и прислалъ рецензію, которая произвела самое благотворное впечатлѣніе въ кружкѣ Давидсбюндлеровъ. Мошелесъ писалъ объ этой сонатѣ: «Это произведеніе — настоящий продуктъ пробудившагося въ наши дни и распространяющагося романтизма. Очевидно, это созданіе *одного* духа, хотя заглавіе указываетъ два авторскихъ имени. Подобно тому какъ Флорестанъ и Евсей въ своихъ писаніяхъ часто возражаютъ другъ другу, чтобы такимъ путемъ дать больше простора своимъ мнѣніямъ, взглядамъ и юмору, такъ и здѣсь эта двойственность, это братство избраны видимому для того, чтобы мотивировать контрастирующіе элементы въ сонатѣ. Та высокая задача, которою занялся авторъ, можетъ быть выполнена лишь съ помощью ряда прогрес-

сирующихъ работъ, въ которыхъ его значительное творчество должно развиваться съ постоянно возрастающей ясностью». Шуманъ помѣстилъ эту рецензію въ своей газетѣ, предпославъ ей слѣдующій эпиграфъ изъ Гете: «Заблужденіе насъ никогда не покидаетъ; но высшая потребность всегда тихо возводитъ къ истинѣ — стремящійся духъ». Мошелесъ, взрощенный на строго классическихъ традиціяхъ, легко могъ замѣтить *недостатки формы* fis-moll'ной сонаты. Ученые схоласты, знатоки музыкальной архитектоники, иной разъ изъ ничтожныхъ мыслей и будничныхъ фразъ умѣютъ возводить стройное зданіе сонаты, гдѣ все удивительно симметрично, пропорціонально, все распределено съ умомъ и тонкимъ расчетомъ, гдѣ побочныя мысли *органически развиваются* изъ главной идеи, неразрывно съ ней связаны, гдѣ одно логически вытекаетъ изъ другого, гдѣ контрасты дополняютъ другъ друга и сливаются въ одно цѣлое для вѣщаго выраженія основной мысли и общаго настроенія.

Съ этой точки зрѣнія fis-moll'ная соната разумѣется не удовлетворяетъ сонатнымъ идеаламъ, въ ней недостаетъ слитности, равновѣсія отдѣльныхъ частей; иные побочные эпизоды, являясь отдѣльными, разрозненными, чрезмѣрно значительны и развиты, драгоценные образы нанизаны рядомъ безъ внутренней связи. И все-же какая это дивная музыка, какой избытокъ, какая красота музыкальныхъ образовъ! Какая сила фантазіи! Fis-moll'ная соната—это рядъ въ геніальномъ безпорядкѣ раз-

брошенных блестящих характеристик, которым не достаетъ только названія. Характеры обоихъ главныхъ Давидсбюндлеровъ нашли здѣсь яркое выраженіе: мягкая, нѣжная натура Евсевія, его искренняя душевность, его мечтательный экстазъ и любовная истома,—Флорестанъ съ его порывами бурной страсти. Они чередуются, борются, противорѣчатъ другъ другу, — точно въ день переменчивой погоды бурнымъ вихремъ налетитъ черная туча, польетъ все дождемъ, а затѣмъ солнце еще ярче золотитъ, зелень—еще свѣжѣе, небо—еще лазурнѣе! Евсей поетъ здѣсь чудную широкую кантилену интродукціи, первые такты которой эпизодически появляются *Basso parlando* въ *Allegro Vivace*. А мажорныя фразы



и далѣе



появляются дальше въ «Аріи». Эта арія—одна изъ самыхъ нѣжныхъ прочувствованныхъ мелодій Шумана; это одно изъ его самыхъ раннихъ вдохновеній,—дорогое воспоминаніе юности. Но и еще другія чудныя вещи поетъ здѣсь Евсей: широкую спокойную мелодію



которая повторяется при концѣ 1-й части въ минорѣ, проникнутая выраженіемъ захватывающей тоски.

Въ скерцо и финалѣ Евсеію удѣлено меньше мѣста, тамъ властвуетъ Флорестанъ. Онъ здѣсь игривъ и любитъ танцевальные ритмы. Для перваго Allegro Vivace выбранъ ритмъ, напоминающій быстрый двухъ-четвертной ритмъ испанскаго «Фанданго». Какъ видно изъ нѣкоторыхъ писемъ Шумана и изъ сохранившейся въ вѣнской Gesellschaft der Musikfreunde оригинальной рукописи, — Шуманъ первоначально думалъ такъ назвать эту часть и издать ее какъ отдѣльную пьесу. Также и для D-dur'наго Intermezzo — Alla Burla — Шуманъ воспользовался одной изъ своихъ прежнихъ работъ, именно — одной изъ 12-ти *Бурлескъ (Burle)* на манеръ *Papillons*, которую онъ еще въ ноябрѣ 1832 г. предлагалъ лепцигскому издателю Брейткопфу.

Про fis-moll'ную сонату Шуманъ самъ такъ выразился одному своему пріятелю «смотрите на нее съ любовью и она вамъ отвѣтитъ. Въ ней оставилъ я много моей старой сердечной крови». Въ ней вылились тѣ сердечныя волненія, которыя причинила ему его все возрастающая любовь къ Кларѣ Викъ.

Старый Викъ, отчасти изъ матеріальныхъ соображеній — опасаясь недостаточной обеспе-

ченности Шумана, отчасти изъ эгоизма,—не желая разставаться съ 17-ти лѣтней Кларой и перестать быть ея импрессарио, дѣлить съ ней и прибыль, и почетъ, — рѣшился грубо разъединить любящихъ и всѣми силами противиться ихъ дальнѣйшему сближенію. Напрасно Шуманъ, ставилъ ему на видъ свою матерьяльную обеспеченность, свои красивые планы, свое молодое, воодушевленное ко всему благородное сердце,—свою готовность работать въ сознаніи великолѣпнаго ожидающаго его круга дѣятельности, — писалъ ему про свою надежду—всего достигнуть, что можно ожидать отъ его силъ, напрасно указывалъ на любовь и уваженіе общества, тщетно молилъ онъ старика — благословить его душевный союзъ съ Кларой; вѣдь его чувства къ ней не были минутной вспышкой страсти, не были чѣмъ-то внѣшнимъ, нѣтъ,—всѣмъ своимъ существомъ онъ былъ привязанъ къ Кларѣ; онъ былъ глубоко убѣжденъ, что рѣдко могъ осуществиться союзъ при столь счастливомъ стеченіи обстоятельствъ, за это ручалась наконецъ сама Клара,—чудная, достойная дѣвушка, которая всюду кругомъ себя распространяла счастье.

Старикъ отвѣчалъ Шуману холодно, жестко, оскорбительно; онъ запретилъ Кларѣ видѣться съ Шуманомъ, грозя въ противномъ случаѣ его застрѣлить. Положеніе влюбленной пары было грустное: живя въ одномъ городѣ, они не смѣли ни видѣться, ни говорить. Имъ осталось одно—переписываться. Ихъ письма того времени можно найти въ дневникѣ

Клары за 1837 г. Въ видѣ образчика можно привести письмо Шумана 9 октября 1837 г. написанное имъ послѣ концерта въ Гевандгаузѣ гдѣ играла Клара: «Твое вчерашнее „добрый вечеръ“, твой взоръ, когда мы увидались въ дверяхъ,—я это никогда не забуду. Такъ это Клара, подумалъ я,—она твоя—да, твоя, и ты не смѣешь подойти къ ней, пожать ей руку! Былъ ли ктонибудь въ залѣ, кто могъ бы представить себѣ мое душевное состояніе? Едва-ли даже ты... Я былъ и мертвъ, и счастливъ одновременно, усталый до изнеможенія и при томъ словно въ горячечномъ жару! Что изъ всего этого выйдетъ?.. Но вѣрь мнѣ,—я боленъ, даже очень боленъ,—одинъ ударъ, и я упаду.

«Что вдругъ лишаетъ меня силы работать? Если я фантазирую за фортепіано,—являются какіе-то хоралы, если я пишу, то дѣлаю это безъ мысли,—лишь одну — бы желалъ всюду нарисовать большими буквами и аккордами—

Клара

«Я больше не могу ни думать, не писать; но какъ ты вчера рыдала на моемъ сердцѣ, здѣсь—Клара ты, вчера открыла мнѣ небо и преисподнюю. Любю-лю-лю я тебя—и ты меня? Не покидай меня ты, безподобная дѣвушка. Я крѣпко цѣпляюсь за тебя; если ты меня не поддержишь,—я погибъ!»!

Свою *fis-moll*’ную сонату Шуманъ называлъ однимъ сплошнымъ крикомъ своего наболѣвшаго сердца, любовнымъ призывомъ Клары, образъ которой выраженъ во всевозможныхъ темахъ. На одномъ музыкальномъ

утрѣ въ биржевомъ залѣ Клара играла эту сонату; Шуманъ находился среди публики и съ восторгомъ слушалъ этотъ отвѣтъ любовному призыву своего сердца; его звуки становились подъ пальцами Клары чѣмъ-то новымъ, возвѣщавшимъ новую любовь, новую жизнь. Сначала его, правда, озадачилъ выборъ именно этой пьесы. «Я думалъ», писалъ онъ впоследствии Кларѣ, «что ты разлюбила меня, разъ ты нашла возможность сдѣлать, то, передъ чѣмъ содрогнулся бы мужчина». — «Развѣ ты не понялъ», отвѣчала ему Клара, «что я играла эту сонату потому, что не узнала другого средства открыть тебѣ, что творилось со мной? Тайно сдѣлать я это не смѣла, поэтому сдѣлала публично. Ты думаешь—мое сердце не трепетало при этомъ?»

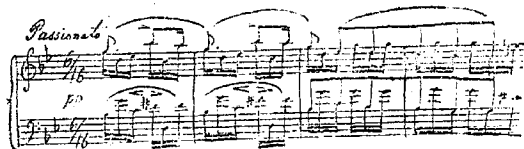
Старый Викъ, преслѣдуя свою роль разлучника, старался наговаривать Кларѣ на Роберта, выставлать его въ невыгодномъ свѣтѣ. Несправедливость его нареканий возмущала Шумана. «Твой отецъ», пишетъ онъ (10 мая 1838 г.), «называетъ меня флегматичнымъ? Карнавалъ—и флегматичный! Fis-moll'ная соната—и флегматичный! Любовь къ такой дѣвушкѣ—и флегматичный! И ты это спокойно выслушиваешь? Онъ говоритъ, что я уже шесть недѣль не пишу ничего въ газету;—во первыхъ это неправда, во-вторыхъ еслибъ это и было такъ, то онъ знаетъ какъ я прежде работалъ; наконецъ, откуда же всегда набирать матеріалъ? До сихъ поръ я доставлялъ газетѣ околѣ восьмидесяти печатныхъ листовъ собственныхъ мыслей, не считая дру-

гихъ редакторскихъ работъ. Рядомъ съ этимъ я въ теченіи двухъ лѣтъ закончилъ десять крупныхъ сочиненій, которыя выстрадалъ сердцемъ; затѣмъ—ежедневно нѣсколько часовъ строгаго изученія Баха и Бетховена, различныя теоретическія работы, — большая корреспонденція, которая всегда обстоятельна и исправна несмотря на то, что часто очень трудна... Я молодой человѣкъ, мнѣ всего 28 лѣтъ, я художникъ съ горячей кровью и несмотря на все это я въ теченіи восьми лѣтъ не выѣзжалъ за предѣлы Саксоніи и сидѣлъ смирно, копилъ свои денежки, не знаю расходовъ на попойки, на лошадей, тихо иду своей дорогой, и это прилежаніе, эта простота, эти труды не находятъ сочувствія у твоего отца?

«Охотно стараешься быть скромнымъ, но люди этому мѣшаютъ; такъ вотъ же я хоть разъ самъ себя похвалилъ».

Въ сравненіи съ *fis-moll'*ной сонатой—*два другія сонаты Шумана (№ 2 g-moll op. 22 и № 3 f-moll op. 14)* теряютъ въ смыслѣ поэтического подъема и горячности чувства.

*G-moll'*ная соната была сочинена въ одинъ годъ съ *fis-moll'*ной; но послѣдняя часть не удовлетворяла Шумана. Это *Presto passionato* ^{6/16}



имѣть характеръ токкаты, чрезмѣрно растянуто, бѣдно по содержанію и находится нынѣ среди посмертныхъ соч. Шумана. Клара Викъ написала Шуману (изъ Вѣны 3 марта 1838) по поводу этой сонаты: «Твоя 2-я соната меня безконечно радуетъ, она напоминаетъ мнѣ много счастливыхъ, но и несчастныхъ часовъ. Я ее люблю такъ, какъ тебя; все твое существо такъ ясно выражается въ ней, къ тому же она не черезчуръ непонятна. Но одно: думаешь-ли ты оставить послѣднюю часть совсѣмъ такою, какою она была прежде? Измѣни же ее лучше немного и облегчи ее, такъ какъ она черезчуръ трудна. Я ее уже понимаю и играю по неволѣ, но люди, публика, даже знатоки, для которыхъ вѣдь собственно и сочиняютъ, не поймутъ ее».

Шуманъ отвѣтилъ ей: «Ты права относительно послѣдней части сонаты. Она мнѣ не нравится въ высшей степени, за исключеніемъ отдѣльныхъ страстныхъ моментовъ. Я ее совершенно выбросилъ». Въ концѣ 1838 г. Шуманъ сочинилъ новый финалъ сонаты, выбравъ для него старинную форму рондо и въ 1840 г. издалъ ее какъ свой 22-й opus. «Вотъ уже я дошелъ до 22-го opus'a», пишетъ онъ въ маѣ 1840 г., «при op. 1 я никакъ не предполагалъ этого, — въ теченіе восьми лѣтъ 22 opus'a вполне достаточно; теперь я хочу сдѣлать вдвойнѣ столько же и затѣмъ умереть. Иногда мнѣ все же кажется, что я вступилъ на совершенно новые пути въ музыкѣ».

G-moll'ная соната по простотѣ содержанія, академической ясности формы, по складу

техники наиболѣе понятна и доступна піанистамъ средней силы и представляетъ драгоценный инструктивный матеріалъ, служа какъ бы преддверіемъ при изученіи шедевровъ Шумана.

Сочиненную нѣсколько мѣсяцевъ спустя соч. fis-moll'ной сонаты въ 1836 г. *f-moll'ную сонату* Шуманъ посвятилъ Мошелесу. Онъ писалъ ему: «черезъ четыре недѣли вы получите мое произведеніе и тогда вы можете подивиться—какія сумасбродныя мысли мнѣ приходятъ въ голову иной разъ». По мастерству полифоніи это одна изъ интереснѣйшихъ работъ Шумана. Здѣсь сказались вдумчивыя контрапунктическія студіи Шумана, его глубокое проникновеніе въ духъ и традиціи Баха и Генделя. Въ основу всѣхъ четырехъ частей сонаты положенъ мотивъ Клары Викъ



Въ послѣдней части этотъ мотивъ — въ обратномъ видѣ.

Въ этой сонатѣ инструментальная звучность, техническая оболочка настолько богаты, блестящи, что Шуманъ первоначально думалъ назвать ее *Concert sans Orchestre*; но въ изданіи 1853 г. онъ отбросилъ это заглавіе, слѣдуя совѣту Мошелеса. «Это произведеніе», писалъ Мошелесъ, «мало отвѣчаетъ требованіямъ концерта; скорѣй оно имѣетъ всѣ характеристическія особенности большой сонаты, на манеръ Бетховена или Вебера. Серьезность и страсть, которыми здѣсь все

проникнуто, находятся въ рѣзкомъ противорѣчій съ тѣмъ, что въ наши дни ожидаетъ концертная аудиторія. Съ одной стороны она не желаетъ быть глубоко потрясенной, съ другой стороны этой аудиторіи не достаетъ способностей и музыкальнаго посвященія, чтобы понять и воспріять такія гармоніи и геніальныя сплетенія, которыя доступны лишь слуху и чувству тѣхъ, кто привыченъ къ высшему языку героевъ искусства». Первоначально въ составъ этой сонаты входило еще 2-е скерцо по ритму и характеру напоминающее 2-е изъ *Intermezzi*



Оно было выпущено Шуманомъ въ изд. 1853 г. и нынѣ находится среди его посмертныхъ сочиненій (№ 12). Но и сохраненное имъ скерцо составляетъ слабѣйшую часть сонаты, представляя тонкую, остроумную, но сухую техническую работу. За то остальные три части проникнуты единствомъ настроенія и чувства. Характеръ первой части—суровый, мужественный. Въ общемъ музыка этой сонаты навѣяна мрачнымъ, скорбнымъ, надломленнымъ Николаемъ Ленау, его грустной поэзіей осени и колышашагося камыша, напр. его *Herbstgefühl*, *Herbstklage*, *Nächtliche Wanderung*, *Schilflieder* и др.: мертвящій холодный вѣтеръ гонитъ сѣрые облака, срываетъ съ сучьевъ послѣднюю листву въ стонущихъ лѣсахъ и шлетъ прощальный привѣтъ ихъ

земнымъ обитателямъ. Ручей звучить такъ тихо и тоскливо, онъ съ подавленнымъ плачемъ уноситъ эти увядшіе листья. Усталый путникъ находитъ здѣсь откликъ въ природѣ, у которой тоже исчезли радости, которая вмѣстѣ съ нимъ предсмертно тоскуетъ и жалуется.

Другая картина: На пруду, на неподвижномъ, покоится мягкій блескъ луны, вплетая свои блѣдныя розы въ зеленый вѣнокъ камышей; грустно шепчутся прибрежныя ивы. Поэтъ съ плачемъ опускаетъ свой взоръ, сладкая мысль о возлюбленной вкрадывается ему въ душу, какъ тихая ночная молитва. Тамъ на холмѣ блуждаютъ олени, всматриваясь въ ночное небо, въ глубинѣ тростника порой шелохнется заснувшая птица. Въ шумѣ лѣса поэту слышится вопросъ: «нашло-ли твое сердце свое счастье?» Буковая роща по осеннему зардѣлась; но это—обманчивый, мимолетный, предсмертный румянецъ больного; ручеекъ журчитъ еле слышно и бѣжитъ такъ тихо какъ уходятъ друзья изъ комнаты умирающаго, чтобы не нарушать его послѣдняго жизненнаго сна.

Подобнымъ меланхолическимъ настроеніемъ проникнута вся *f-moll'*ная соната въ особенности *Andantino de Clara Wieck-Quasi Variazioni* съ его четырьмя миниатюрными вариациями. Особенно сильно прочувствована 4-я вариация, имѣющая характеръ какъ бы діалога, полного—то страшнаго пафоса, то нѣжной ласки; здѣсь сказывается все мастерство Шумана въ контрапунктическомъ, ими-

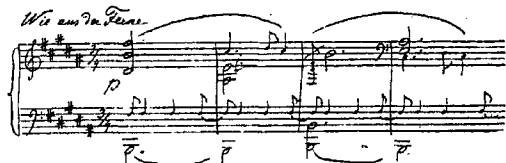
таціонномъ жанрѣ. Заканчиваются эти версіаціи фразами полными мрачной скорби и горечи.

Однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ сочиненій Флорестана и Евсевія были появившіеся въ 1837 г. *Танцы Давидсбюндлеровъ* (*Davidsbündlertänze*) op 6. Въ 1850 г. они появились въ новомъ изданіи (*Schubert u. Co*) переименованные проще: *Die Davidsbündler, 18 Characterstücke für d. Pfte von Robert Schumann*. Это цѣлый альбомъ художественныхъ эскизовъ, характеристическихъ набросковъ и веселыхъ шаржей изъ фантастической жизни этого молодого артистическаго братства. Тутъ и личныя впечатлѣнія, воспоминанія Шумана, и музыкальные силуэты, мініатюрныя психологическіе очерки, мечты и шутки, веселье и грусть. Краски звукописи различны, смотря по тому—кто берется за кисть—Флорестанъ или Евсевій. Есть здѣсь и боевой, задорный оппозиціонный элементъ: желаніе поддразнить старыхъ господъ педантовъ геніальными причудами молодого искусства и на зло филистерамъ проплясать у нихъ подъ носомъ свою разухабистую пляску. «Что заключается въ этихъ танцахъ», пишетъ Шуманъ Кларъ, «ты сумѣешь найти; вся исторія—веселая вечеринка или вѣрнѣе—дѣвичникъ, начало и конецъ ты можешь себѣ разрисовать въ воображеніи. Я никогда еще не былъ такъ счастливъ за фортепіано, какъ во время сочиненія своихъ «Давидсбюндлеровъ». Въ этихъ «танцахъ» много мыслей о свадьбѣ,—

они появились при самомъ счастливомъ возбужденіи, какое когда либо мною овладѣвало. Я ихъ тебѣ когда-нибудь объясню».

Шуманъ говорилъ, что Давидсбюндлеры существенно разнятся отъ Карнавала и относятся къ нему какъ живыя лица къ маскамъ. Дѣйствительно, форма у обоихъ произведеній въ сущности одна и та же: рядъ характерныхъ миниатюръ слитыхъ въ одно цѣлое. Въ Карнавалѣ краски ярче, но рисунокъ грубѣе, въ Давидсбюндлерахъ работа тоньше, очертанія и колориты нѣжнѣе.

Въ Давидсбюндлерахъ встрѣчаются мѣста поэтического созерцанія красотъ природы, дивные музыкальные ландшафты, полные настроенія, напр. № 17 H-dur $\frac{3}{4}$ обозначенный «какъ-бы издали»



Тихій лѣтній день, издали доносится знакомый звонъ старыхъ колоколовъ, какъ изъ звѣзднаго утра далекаго дѣтства; въ душу закрадываются дорогія воспоминанія прошлаго, въ ней пробуждается то великое желаніе, то невыразимое безконечное нѣчто, чего ни одни уста не могутъ высказать



а кругомъ—полдненное затишье, таинственный часъ языческаго Пана—бога-покровителя полей, когда смолкають птицы, и люди засыпають около своей работы а звонъ разносится и теряется въ спокойной безконечной синевѣ... «Такой удивительно простой, вѣчно юной, искренней, нѣмецкой музыки», говоритъ Оскаръ Би (Oscar Bie. Das Klavier, стр. 214) «фортепіано не знало со времени Шуберта. Фактура ясная и сжатая, языкъ благородный и сдержанный; это импровизаціи генія, стоящаго на высотѣ образованія, импровизаціи, совершеннѣе которыхъ нельзя было придумать изъ самаго нутра фортепіано. Это вершина фортепіанной литературы».

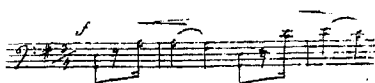
Клара Викъ и здѣсь является геніемъ-вдохновителемъ Шумана. Мечты о союзѣ съ ней его не покидаютъ: въ № 13, среди проявленій дикаго веселья Флорестана, вдругъ слышится перезвонъ колоколовъ



Евсевію грезится Клара... веселое свадебное шествіе, точь въ точь такое, какое грезилось ему, когда онъ писалъ свое поэтическое «*Schwärmbrief an Clara*»: «Невѣста—божественное дитя съ розой въ волосахъ, но только съ одной. Въ деревнѣ все тихо, лишь порой пролетитъ бабочка или осыпется цвѣтокъ съ вишневаго дерева... слышится органъ; солнце стоитъ высоко; отдѣльные

длинные косые лучи сквозь церковное окно играют съ пылинками; колокола гудятъ; но вотъ приближается шествіе, впереди—клирошане съ горящими свѣчами и кадильницами, затѣмъ друзья, которые часто оглядываются на молодыхъ идущихъ въ сопровожденіи священника, — родители, дружки, а сзади—вся деревенская молодежь». Евсей видить, какъ священникъ идетъ къ алтарю и обращается къ невѣстѣ, то къ счастливому жениху, толкуеть имъ объ обязанностяхъ, о бракѣ и его цѣляхъ,—какъ они найдутъ свое счастье въ любви и согласіи, Евсей слышитъ какъ невѣста говоритъ свое «да»—твердо и протяжно....

Въ мотивахъ 1-го № слышатся отзвуки, воспоминанія. Вступительный мотивъ взять въ видѣ эпиграфа изъ одной мазурки Клары Викъ, изъ ея *Soirées musicales* op. 6.



Весь этотъ 1-й №—легкій воздушный вальсъ, полный граціи, съ томными нѣжными вздохами



и привѣтливо улыбающимся концами фразъ.— № 2—это глубоко прочувствованныя сердечныя изліянія тоскующаго, грустящаго Евсея. Этотъ № можетъ служить обрачикомъ фортепіаннаго стиля Шумана,—того мастер-

ства, съ какимъ онъ полифонно излагаетъ аккомпаниментъ, украшая его мелодическими изгибами простую мелодію

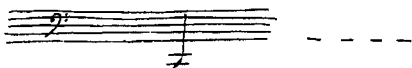


Эта же самая двухголѣнная пѣсня или вѣрнѣе—любовный сонетъ повторяется въ заключеніе 17-го № и переходитъ въ широкую коду, которою словно заканчивается весь сборникъ этихъ «Танцевъ».

Въ «Танцахъ Давидсбюндлеровъ» Евсевій, пожалуй, обаятельнѣе, нежели Флорестанъ ¹⁾. Флорестанъ здѣсь не такъ могучъ, не такъ блестящъ, какъ, напр., въ *fis-moll'* ной сонатѣ или Симфоническихъ Этюдахъ; его наиболѣе яркими страницами являются № 4, гдѣ съ такой силой передается чувство нетерпѣнія во всѣхъ его стадіяхъ, то усиливающееся до пароксизма, то доходящее до страданія, то утихающее, и № 12, удивительно фантасти-

¹⁾ Въ 1-мъ изданіи отдѣльныя пьесы были подписаны буквой F, другія—буквой E, нѣкоторыя обѣими буквами F и E. Надъ вступленіемъ къ № 1 было написано «Эпиграфъ Клары Викъ». Надъ № 9 стояли слова: «Затѣмъ Флорестанъ кончилъ и болѣзненно вздрогнули его губы», а надъ послѣднимъ № : «Въ видѣ послѣсловія Евсевій замѣтилъ еще слѣдующее: при этомъ въ его глазахъ сіяло столько блаженства!» Заглавный листъ изображалъ величественный порталъ, надъ которымъ въ видѣ надписи красовалось изреченіе: «Всегда, во всѣ времена чередовались горе и радости. Будьте смиренны въ весельи и бодры въ страданьи!» Въ позднѣйшихъ изданіяхъ всѣ эти надписи были упразднены.

ческий танецъ, полный причуды и юмора. №№ Евсевія (2, 5, 7, 14, 17) всѣ принадлежатъ къ оригинальнѣйшимъ, вдохновеннѣйшимъ страницамъ Шумана. Послѣдній C-dur' ный № производитъ впечатлѣніе чего то добавочнаго, пожалуй — лишняго. Въ письмѣ къ Кларкѣ 11 февр. 1838 Ш. пишетъ: «Въ танцахъ Давидсбюндлеровъ въ концѣ бьетъ 12, какъ это я открылъ ¹⁾».



Въ C-dur'ной фантазіи ор. 17 Шуманъ находится на высотѣ Давидсбюндлеровъ и

¹⁾ Рейсманъ отмѣчаетъ въ этомъ № удивительную гармонію и своеобразный органнй пунктъ. Онъ называетъ ор. 6 первымъ законченнымъ произведеніемъ новаго направленія. «То, что Бетховенъ пробудилъ своими послѣдними сочиненіями, Шуманъ разработалъ обширно и великолѣпно, съ рѣшительнымъ успѣхомъ. При этомъ вполне естественно приближается онъ къ Францу Шуберту, который впервые опредѣленно указалъ средства и начерталъ формы музыкальному искусству для выраженія изолированнаго единичнаго чувства. Глубина и искренность чувства, роскошное изобиліе ощущеній побудили и Шуберта къ богатѣйшему инструментальному творчеству, такъ какъ творческій духъ можетъ гораздо непосредственнѣе проявляться въ инструментальномъ, нежели въ вокальномъ родѣ. При этомъ въ его фантазіи рождались образы, для которыхъ слово поэта не можетъ быть соотвѣтствующимъ средствомъ выраженія; такимъ образомъ, Шубертъ логично перешелъ къ инструментальной музыкѣ». «Однако, здѣсь онъ все же не смогъ достигъ того объективнаго самообладанія — этого необходимаго условія инструментальнаго стиля. Въ вокальномъ жанрѣ слово связывало, обуздывало его фантазію; инструментально движеніе его фантазіи съ необузданной свободой играло чарующими

fis-moll'ной сонаты. Онъ сочинилъ эту фантазю въ лѣтѣ 1836 г., тогда, когда думалъ, что навсегда потерялъ свою возлюбленную Клару. «Порой я примирялся со своей участью,—пишетъ онъ ¹⁾),—но затѣмъ старая рана вскрывалась: тогда я ломалъ руки, ночью съ отчаяніемъ взывалъ къ Богу, чтобы далъ мнѣ терпѣливо это снести, лишь бы не сойти съ ума... Однажды мнѣ показалось, будто въ газетахъ промелькнуло извѣстіе о твоей помолвкѣ; тогда словно кто схватилъ меня за горло и повалилъ на землю, такъ что я громко вскрикнулъ; я думалъ лѣчиться...»

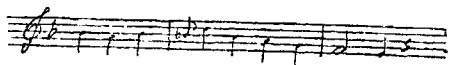
«Ты одна можешь понять эту фантазію», писалъ онъ въ послѣдствіи Кларѣ, «если ты мысленно перенесешься къ несчастному лѣту 1836, когда я долженъ былъ отречься отъ гармоніями, мелодіями и ритмами, восхитительными звуковыми эффектами».

«Шубертъ поэтому не смогъ найти новый инструментальный стиль, который нашелъ Шуманъ, такъ какъ онъ спервоначала не далъ своей фантазіи того конкретнаго задняго плана, на которомъ могъ бы ее сконцентрировать и упражнять. Инструментальная музыка Шуберта еще всюду испытываетъ вліяніе пѣсни. Инструментальныя же пьесы Шумана суть «Phantasie-Stücke»,—пьесы фантастическія,—и впервые полностью стоятъ на почвѣ, на которой вырастаетъ новая инструментальная музыка; фантазія Шумана возгорается отъ явленій или опредѣленныхъ происшествій внѣшней жизни; опредѣленные идеи зарождаются въ ней музыкальные образы, которые могутъ найти внѣшнее выраженіе лишь инструментальнымъ образомъ. Но для этого Шуману понадобилась въ нѣкоторомъ смыслѣ новая техника, развившаяся изъ старой, и онъ создалъ себѣ эту технику путемъ неустанной работы».

¹⁾ См. письма 31 дек. 1837 и января 1838.

тебя; теперь у меня нѣтъ болѣе причины сочинять такъ несчастливо и меланхолично». Но тогда онъ выражалъ звуками всю тоску по возлюбленной, всю страсть и сердечныя муки.

Первую часть фантазіи III. считалъ самымъ страстнымъ изъ всего, что когда либо написалъ; это была жалоба на разлуку съ Кларой. Другія двѣ части онъ считалъ слабѣе, но «не находилъ нужды ихъ стыдиться». Въ іюнѣ 1839 г., онъ спрашиваетъ свою «не-вѣсту Клару»: «Не вызываетъ ли у тебя 1-я часть фантазіи различные образы и воспоминанія? Мелодія



мнѣ здѣсь болѣе всего нравится. Звукъ въ эпиграфѣ («Во снѣ земнаго бытія звучить, скрываясь въ каждомъ шумѣ—таинственный и тихій звукъ, лишь чуткому доступный слуху», изъ Фр. Шлегеля) вѣдь это ты? Я склоненъ такъ думать.

Первоначально Шуманъ думалъ пожертвовать выручку съ продажи фантазіи на памятникъ Бетховену въ Боннѣ. Онъ пишетъ издателю Кистнеру 19 декабря 1836 г.: «Флорестанъ и Евсей охотно желаютъ сдѣлать что нибудь для памятника Бетховена . и написали нѣчто подъ заглавіемъ

Руины. Трофеи. Пальмы.

Большая фортепіанная соната для
памятника Бетховена.

Шуманъ мечталъ о красивой внѣшности изданія; ему рисовалась черная обложка на которой золотыми буквами была бы надпись «*Obolus*» (лепта) на памятникъ Бетховену. Онъ считалъ эту «сонату» *довольно замѣчательною*. Въ «Пальмахъ» встрѣчается вскользь мотивъ Allegretto изъ 7-й симфоніи Бетховена



(и дальше — черезъ 55 такт. въ Des-dur). Позднѣе Шуманъ озаглавилъ 2-ю часть — «*Триумфаторъ*», а 3-ю — «*Звѣздный Вѣнецъ*» и замѣнилъ все это вышеприведеннымъ эпиграфомъ изъ Шлегеля.

Постройку достойнаго памятника Бетховену, Шуманъ принималъ близко къ сердцу и пропагандировалъ эту идею въ своей музык. газетѣ въ 1836 г. ¹⁾ Онъ считалъ это національнымъ долгомъ; его коробили грошевыя пожертвованія и общая безучастность. Въ его воображеніи рисовался храмъ въ стилѣ Палладія: въ томъ храмѣ десять статуй; Торвальдсенъ и Даннекеръ не успѣли бы ихъ изваять, но могли бы руководить скульпторами; девять статуй, — соотвѣтственно числу музъ, изображали бы девять симфоній: Кlio — героическую, Таля — четвертую, Евтерпа — пасторальную и такъ далѣе; самъ Бетховенъ — въ видѣ божественнаго Музагета. Временами

¹⁾ См. его статью «Monument für Beethoven». Vier Stimmen darüber. (Эти 4 голоса — Евсей, Флорестанъ, Юнатанъ и Паро). G. S. I. 125—130.

тамъ должны были бы собираться нѣмецкіе пѣвцы, тамъ должны были бы устраиваться музыкальныя состязанія, празднества, творенія Бетховена—исполняться въ высшемъ совершенствѣ. Ш. желалъ, чтобы въ честь Бетховена построили «Академію нѣмецкой музыки», въ которой изучалось бы слово Бетховена, то слово, по которому музыка далеко не должна бы была быть доступной любому, какъ простое ремесло, но должна бы открываться жрецами, какъ страна чудесъ, лишь для избраннѣйшихъ; нужно было бы создать школу поэтовъ или еще болѣе—школу музыкантовъ въ эллинскомъ духѣ. «Поднимитесь же наконецъ», взывалъ Шуманъ къ своимъ соотечественникамъ, «страхните вашу флегму, подумайте, что этотъ памятникъ будетъ вашимъ собственнымъ».

Первая часть С-dur'ной фантазіи, это—элегія, жалоба, воспоминанія. Она распадается на три части; средняя—это простой грустный рассказъ, старая легенда о быломъ величіи и славѣ, бояхъ и пиршествахъ. Нѣжный эпизодъ любви (этотъ мотивъ взятъ изъ 1-й части)



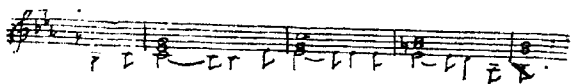
стихаетъ, томно таетъ и внезапно прерывается боевымъ кличемъ



Слѣдуютъ нѣсколько тактовъ полныхъ дивной фантастики и драматизма; трубный сигналъ повторяется четыре раза; въ басовыхъ фигурахъ *staccato* и въ дискантовыхъ тріольныхъ обрывкахъ слышится словно издали приближающаяся скачка, всадники налетаютъ, бѣда настигаетъ, завязывается роковой смертельный бой съ трагической развязкой на внезапно обрывающемся мучительномъ диссонансѣ; этотъ диссонансъ остается, собственно, неразрѣшеннымъ: верхнее *As* продолжаетъ еще, замирая, звучать въ слѣдующемъ эпизодѣ, являющемся какъ бы грустнымъ послѣсловіемъ.

Первая часть, которая затѣмъ пересказывается въ 3-й, почти вся развита изъ одного мотива, который отдѣльными, болѣе или менѣе объемистыми лирическими фразами повторяется то въ *C-dur*, то въ *Es-dur*, то въ *d-moll* или въ *F-dur*, съ разнообразнѣйшими оттѣнками чувствъ,—отъ сильнѣйшей бурной страсти—до нѣжнѣйшей мечты, подавленныхъ вздоховъ и тихихъ любовныхъ изліяній.

Мотивъ легенды также встрѣчается эпизодически и имѣетъ характеръ угрозы



И все это—на фонѣ лѣснаго ландшафта, увѣнчаннаго романтически живописными развалинами; басовыя фигуры аккомпанимента такъ поэтично передаютъ лѣсной шумъ, игру вѣтра въ листьѣ и хвойныхъ вершинахъ! Эта лѣсная романтика и любовная лирика

прерываются дважды: первый разъ—неожиданнымъ эпизодомъ



второй разъ—длиннымъ ходомъ, который съ чуднымъ возрастаніемъ силы такъ замѣчательно подготавливаетъ пафосъ заключительной фразы. Чрезвычайно характеристично въ этой первой части то, что основная гармонія С-dur'ной тоники здѣсь совершенно отсутствуетъ, и за исключеніемъ тихаго конца и окончаній фразъ легенды—всѣ фразы оканчиваются здѣсь не на тоникѣ и звучатъ какъ неразрѣшенные вопросы или неудовлетворенныя желанія. Вообще Шуманъ чувствуетъ себя здѣсь видимо привольно, свободнымъ въ своемъ творествѣ, не заботясь объ органическомъ развитіи формы, не стѣсненнымъ ея условностями.

Вторая часть—прославленіе героя, вступающаго какъ триумфаторъ въ побѣдную арку во главѣ торжественнаго шествія, среди ликующаго народа. Это величавый грандіозный маршъ совершенно оркестрального характера: звучность здѣсь свѣтлая, краски блестящи; исполненіе этого марша—крупная виртуозная задача. Какъ эффектны, оригинальны, но и трудны скачки заключительной *strett'ы*! Кларѣ Шуманъ этотъ маршъ казался побѣднымъ шествіемъ воиновъ, возвращающихся съ поля битвы. Въ As-dur'номъ мѣстѣ



ей рисовались молодые деревенскія дѣвушки, всѣ—въ бѣлыхъ одеждахъ, каждая—съ вѣнкомъ въ рукѣ, увѣнчивающая колѣнопреклоненнаго воина. Шуманъ посвятилъ эту фантазію Листу. Это посвященіе знаменательно въ исторіи фортепіано: когда фортепіанное искусство возведено на кульминаціонный пунктъ — величайшій композиторъ привѣтствуетъ величайшаго виртуоза.

Послѣдняя часть фантазіи имѣетъ интересъ дополненія; это—заоблачный апофеозъ, все звучитъ такъ воздушно и за исключеніемъ короткихъ, фанфарно-рѣзкихъ, торжественныхъ фразъ



все вырисовывается здѣсь какъ сквозь голубоватый туманъ.

Въ быстро появившихся другъ за другомъ въ 1837—38 годахъ—*Phantasiestücke* op. 12. *Kinderscenen*. *Leichte Stücke für das Piano-forte* op. 15 и *Kreisleriana*. *Phantasien für das Pfte* op. 16 Шуманъ паритъ на высотѣ своего творчества. Его *Phantasiestücke* навсегда останутся образцовыми типами короткихъ ф. п. пьесъ. Для художественной индиви-

дуальности Шумана форма оказалась здѣсь какъ нельзя болѣе подходящею; здѣсь Шуманъ осуществилъ идеаль *музыки чувства и настроенія*; музыка здѣсь настолько выразительна, что поэтическіе замыслы Шумана были бы понятны и безъ надписей. Эти надписи часто ставились Шуману въ упрекъ и совершенно несправедливо: онѣ лишь облегчаютъ слегка наше пониманіе. Шуманъ самъ говоритъ: «Безспорно заблуждается тотъ, кто полагаетъ, будто композиторъ приготовляетъ свое перо и бумагу съ жалкимъ намѣреніемъ выразить, описать или нарисовать то или другое.—Главное дѣло заключается въ томъ—представляетъ-ли музыка сама по себѣ что нибудь безъ текста и объясненій и одухотворена-ли она».

Phantasiestücke пожалуй можно раздѣлить на три категоріи: *Des Abends* и *In der Nacht* передаютъ ощущенія и настроенія, вызванныя окружающею природою. Особенно интенсивно выраженіе въ *In der Nacht*; это самый интересный и характеристичный изъ Phantasiestück'овъ, самъ Шуманъ считалъ его таковымъ. Но здѣсь предъ нами не тихая, теплая, лунная, звѣдная ночь: это ночь мрачная, осенняя; порывистый, влажный вѣтеръ гонитъ злобшія черныя тучи, кругомъ все такъ темно, неспокойно, враждебно, и на душѣ такъ жутко, тревожный зовъ замираетъ вдали, безъ отклика. Въ среднемъ *F-dur* въ нѣжной мелодіи съ тихимъ журчащимъ аккомпаниментомъ бушеваніе ослабѣваетъ, наступаетъ минутное затишье. Въ апрѣлѣ 1838 г.

Шуманъ пишетъ Кларъ: «Отъ Крэгена ¹⁾ я только что получилъ письмо. Онъ пишетъ мнѣ столько прекраснаго о моихъ Phantasiestück'ахъ» и, по своему, порядочно фантазируетъ въ нихъ.—«Ночь» онъ считаетъ «высокой и прекрасной» и это его любимая вещь; моя почти—тоже. Послѣ того какъ я ее окончилъ, я съ радостью нашелъ въ ней исторію о Геро и Леандрѣ; ты ее, конечно, знаешь: Леандръ каждую ночь переплываетъ море—къ своей возлюбленной, которая ждетъ его на маякѣ, освѣщая ему путь горящимъ факеломъ. Это старое, прекрасное, романтическое сказаніе. Когда я играю «Ночь», то мнѣ невольно рисуется картина—сначала онъ бросается въ море,—она зоветъ—онъ отвѣчаетъ—вотъ онъ, разсѣкая волны, благопо-

¹⁾ Карлъ Крэгень (1797—1879) придворный пианистъ короля саксонскаго, въ свое время любимецъ музыкальных кружковъ Дрездена, былъ интимнымъ другомъ Гензельта. 22 апрѣля 1838 г. Шуманъ пишетъ Крэгену: «Я очень благодарю васъ за вашъ интересъ къ моимъ сочиненіямъ; я иногда очень нуждаюсь въ такомъ сочувствіи, такъ какъ мнѣ мало приходится слышать о своихъ сочиненіяхъ. Я признаюсь вамъ,—у меня часто такая жажда творчества, что я, кажется, не могъ бы отъ нея отдѣлаться среди моря на необитаемомъ островѣ. Во мнѣ все такъ и кипитъ, такъ и льется черезъ край, не знаю право—гдѣ я долженъ кончить. Искусство дѣлаетъ меня совсѣмъ счастливымъ. «Ночь» также и мое самое любимое.—Позднѣе я нашелъ здѣсь исторію о Геро и Леандрѣ. Прочтите ее. Здѣсь все поразительно подходитъ. Листъ, который теперь находится въ Вѣнѣ, говорятъ, восхитительно сыгралъ съ листа Phantasiestücke», именно *das Ende vom Lied*».

лучно достигъ берега—затѣмъ кантилена, гдѣ они лежатъ въ объятіяхъ,—затѣмъ онъ опять долженъ въ путь, они не рѣшаются разстаться и ночь опять все окутываетъ мракомъ. — Скажи мнѣ, находишь-ли ты эту картину подходящей къ музыкѣ?—Въ сущности античная обстановка, южная природа мало подходятъ къ характеру шумановой «Ночи», образъ мифологическаго пловца спортсмена, мало говоритъ нашему сердцу; колоритъ, ландшафтъ «Ночи» безусловно сѣверные; именно здѣсь Шуманъ съ такой силой выразилъ *чувство одиночества*; это отнюдь не страстный любовный діалогъ.

Ко второй категоріи Phantasiestücke можно отнести Aufschwung, Grillen, Traumescwirren и Wagn; это живые психологическіе очерки, музыка передаетъ здѣсь различные душевные эффекты, то—восторженный подъемъ духа, экстазъ, то тихое мечтательное созерцаніе, то любовные вопросы и желанья, то задорный юморъ, капризные причуды.

Наконецъ Fabel и Ende vom Lied можно отнести къ жанру повѣствовательному. Относительно Ende vom Lied Шуманъ самъ выразился въ одномъ письмѣ къ своей невѣстѣ: «Въ концѣ все разрѣшается веселой свадьбой, но тутъ примѣшалась тоска по тебѣ и вотъ свадебный звонъ сливается съ похороннымъ».

Клара Шуманъ и за нею Листъ первые ввели Phantasiestücke въ концертный репертуаръ. Phantasiestücke навсегда сохранятъ свою свѣжесть; благодаря своему объему, лаконичности,—тому обстоятельству, что каж-

дый № представляет самостоятельное цѣлое и можетъ исполняться отдѣльно (не такъ какъ напр. №№ Davidsbündler'овъ), благодаря эффектности, доступности, поэтичности, музыкальной картинности, богатству и разнообразію характеристики, обаятельнымъ мелодіямъ и классическому совершенству гармонической и контрапунктической работы,—эти пьесы навсегда останутся благороднѣйшими концертными вещами ¹⁾).

«Я испыталъ», пишетъ Шуманъ Кларъ въ мартѣ 1838 г. «что ничто такъ не окрыляетъ фантазію, какъ напряженное ожиданіе, желаніе чего-нибудь; такъ было со мной всѣ эти послѣдніе дни въ ожиданіи твоего письма; я насочинялъ цѣлыя тетради—удивительнаго, сумасброднаго, но и пріятнаго;—я воображаю твое лицо, когда ты будешь это играть! Вообще мнѣ хочется иной разъ разорваться отъ наплыва музыкальныхъ мыслей,—я боюсь, что позабуду записать всѣ свои вымыслы. Теперь у меня явился какъ бы откликъ тому, что ты мнѣ однажды написала,—что я кажусь тебѣ словно дитя, и правда—я чувствовалъ себя точно въ

¹⁾ Шуманъ посвятилъ свои Phantasiestücke молодой англійской піанисткѣ Аннѣ Робенъ Лэдлоу (Laidlaw). Она была ученицей Анри Герца и Бергера. Она концертировала между прочимъ въ Лейпцигѣ въ іюлѣ 1837 г. Ея игра и ея личность очаровали Шумана; она, со своей стороны, всю жизнь съ благоговѣніемъ вспоминала о Шуманѣ. «Это былъ настоящій человѣкъ, выражалась она о немъ, «какъ рѣдко встрѣчаются подобные люди! Въ герольдахъ его славы недостатка не будетъ»!.

дѣтскомъ нарядѣ съ крылышками и написалъ я до тридцати презабавныхъ вещицъ; изъ которыхъ я выбралъ около двѣнадцати и назвалъ ихъ *Kinderscenen*. Это тебя очень займетъ; но конечно ты должна будешь забыть, что ты виртуозка. Тамъ такія надписи какъ— «Пуанье», «У камина», «Горьлки», «Просьба дитяти», «Рыцарь на конькѣ», «О чужихъ странахъ и людяхъ», «Странный рассказъ» и т. д., всего не припомнишь. Однимъ словомъ,—все само за себя говоритъ, все такъ понятно и просто, что это можно насвистывать».

Въ *Kinderscenen*, въ этихъ художественныхъ миниатюрахъ, замѣчательны—безыскусственность, непосредственность творчества, искренность, очаровательная простота, наивное, ясное спокойствіе и чистота чувства; Шуманъ здѣсь впервые иллюстрируетъ звуками психологію дѣтской души, дѣтскія невинныя радости и печали, грезы и наивную вѣру; отчасти—свои личныя трогательныя, благодарныя воспоминанія дѣтства въ родительскомъ домѣ. Переносясь на крыльяхъ фантазіи въ это далекое время, Шуманъ какъ бы отдыхаетъ душой. Онъ самъ говоритъ про *Kinderscenen*, что это не пьесы для дѣтей, но поэтическіе взгляды взрослого на прошлое, на пору ранней юности. При этомъ «*Träumerei*» и «*Glückes Genug*» принадлежать къ лучшимъ его мелодіямъ. Сколько художественной правды въ изображеніи засыпающаго ребенка (*Kind im Einschlumern*)! Эта воздушнѣйшая пѣсенка на сонъ грядущій какъ бы обрывается на полусловѣ,—на субдоминантовомъ трез-

вучіи «Просьба дитяти» такъ-же характерно оканчивается доминантсептаккордомъ.

Теперь Шуманъ чувствовалъ себя въ счастливой порѣ своего творчества; его музыка радовала его самого; онъ находилъ, что при всѣхъ своихъ удивительныхъ хитросплетеніяхъ она такъ естественна, такъ проста, выразительна и сердечна. Въ письмахъ Шумана за 1838 г. выражень преизбытокъ бодрости, энергіи, радость творчества и счастье любви. Жизнь, будущность рисовались ему въ радужныхъ краскахъ. Связь съ Кларой, хотя и поддерживаемая исключительно письмами, становилась все тѣснѣй. Читая любовныя признанія Клары, онъ чувствовалъ себя, какъ чувствовалъ бы себя тотъ первый человѣкъ, которому Ангелъ показывалъ бы новыя, молодыя чудеса мірозданія и котораго бы этотъ Ангелъ велъ съ одной высоты на другую, причемъ одна прекрасная мѣстность исчезала бы за другой еще болѣе прекрасной, и которому Ангелъ бы сказалъ «все это будетъ твоимъ». Шуманъ надѣялся сломить упорство отца Вика, онъ думалъ—старикъ поупрямится и уступить. Шуманъ мечталъ о переселеніи въ Вѣну, о перенесеніи туда издательства своей музыкальной газеты. Въ Вѣнѣ, гдѣ искусство явилось во всемъ своемъ великолѣпії, гдѣ жили Бетховенъ и Шубертъ, онъ думалъ найти болѣе широкія рамки, болѣе простора для своей артистической дѣятельности, создать себѣ болѣе видное общественное положеніе. Онъ мечталъ, что вступить въ эту новую жизнь рука объ руку съ Кла-

рой; они разстанутся съ отечествомъ и родными, это будетъ, разумѣется, тяжело, они оба любятъ родное гнѣздо, они оба душой и тѣломъ истые саксонцы, когда они пойдутъ вдвоемъ, то это будетъ точно перезвонъ утреннихъ и вечернихъ колоколовъ; но утренній звонъ красивѣе, и потомъ Клара будетъ покоиться на его сердцѣ,—счастливѣйшемъ изъ сердецъ!

«Чѣмъ больше я думаю о Вѣнѣ», пишетъ онъ Кларѣ въ мартѣ 1838, «тѣмъ великолѣпнѣе мнѣ все рисуется. Въ домѣ—такая хозяйка, на сердцѣ такая любимая и любящая жена, для свѣта—артистка, которую не скоро найти и которую умѣютъ цѣнить, я самъ молодой, уважаемъ въ своей новой радостной дѣятельности, достаточно средствъ, красивая природа, веселые люди, воспоминанія, работа, которая поддерживаетъ насъ дѣятельными и любящими, кое-какія пріятныя и почетныя связи. . Кто-бъ не позавидовалъ такой жизни?» Жилъ онъ тихо, всецѣло предавшись творчеству; вѣдь для удачнаго творчества необходимо сознать себя счастливымъ и жить уединенно. Онъ вставалъ чуть не на разсвѣтѣ. Утренніе часы были ему дороже всего. Его комната превращалась для него въ часовню, фортепьяно—въ органъ, образъ Клары—въ запрестольный образъ. Обвѣнчаться съ Кларой онъ рѣшилъ черезъ два года, на Пасхѣ 1840 г. Клара будетъ тогда совершеннолѣтней, самостоятельной и со спокойной совѣстью можетъ поступить противъ злой воли отца.

Въ субботу на Страстной 1838 г. онъ пи-

шетъ ей: «.... но, Клара, что за музыка во мнѣ всегда и что за прекрасныя мелодіи—представь себѣ, послѣ моего послѣдняго письма я изготовилъ опять цѣлую тетрадь новыхъ вещей. Я хочу назвать это «*Крейслеріана*»; ты и мысль о тебѣ играютъ здѣсь главную роль и я тебѣ посвящу это, да, тебѣ и никому другому; какъ мило улыбнешься ты, когда найдешь тамъ свое отраженіе... Скоро ли ты опять будешь стоять около меня когда я буду играть на фортепьяно? Ахъ, мы оба будемъ плакать какъ дѣти, это я знаю, это будетъ выше моихъ силъ. Но только крѣпись, дорогая! Твой дорогой, стройный обликъ всегда предо мною и вѣдь скоро, скоро ты будешь моею!»

До чего геніаленъ былъ порывъ, создавшій «*Крейслеріану*», видно изъ того, что она вся была написана въ теченіе всего восьми дней. Поэтому очень ошибочно мнѣніе—будто Шуманъ съ трудомъ выжималъ изъ себя свои произведенія. Въ 1839 г. онъ признается, что прежде онъ много возился надъ своими произведеніями, но что теперь онъ пишетъ почти безъ помарокъ. «Все является мнѣ само собой, иногда мнѣ чувствуется будто я могу сочинять непрерывно, бесконечно. Я никогда не могу передохнуть», пишетъ онъ Гиршбаху, «и все долженъ высказать музыкой; и все открываются предо мною новыя пути и выходы и я право не знаю, какъ буду писать еще черезъ десять лѣтъ».

«*Крейслеріана*» была именно продуктомъ этой чрезмѣрной силы творчества, которая ки-

пѣла въ Шуманѣ какъ потокъ, который выходитъ изъ береговъ и ищетъ новое русло. Нѣкоторые толкователи Шумана, какъ, напр., Германъ Абертъ и Оскаръ Би—видятъ въ «Крейслеріанѣ» вѣнецъ фортепіаннаго творчества Шумана, считаютъ ее наиболѣе цѣльнымъ и законченнымъ изъ его ф.-п. произведеній. Въ сущности Шуманъ выразилъ здѣсь прежде всего свои личныя субъективныя чувства, изобразилъ самого себя, то, что творилось въ глубинѣ его души, всю борьбу, всѣ страданія, которыя онъ вынесъ изъ за Клары, свои разнообразныя ощущенія въ зависимости отъ радостныхъ или мрачныхъ впечатлѣній внѣшняго міра. По выраженію Шумана ¹⁾—онъ выразилъ въ «Крейслеріанѣ», въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, порядочно дикую любовь, отчасти изобразилъ свою жизнь и жизнь Клары и многіе изъ ея взглядовъ. «Kinderscenen» казались ему чѣмъ то совершенно противоположнымъ, нѣжнымъ, мягкимъ и счастливымъ, какъ его будущность съ Klarой. Впрочемъ изъ его писемъ къ Klarѣ видно какъ рѣзко мѣнялись тогда его настроенія: сегодня онъ страшно грустенъ, боленъ, измученъ, думаетъ о своей гибели; старый Викъ отравляетъ ему жизнь, разыгрывая разгнѣваннаго благороднаго отца въ духѣ старинныхъ комедій Коцебу; да онъ и самъ сознаетъ, что онъ невыносимый женихъ, отъ кроткаго Евсевія въ немъ ничего уже не осталось; завтра—онъ чувствуетъ себя въ романтическомъ настроеніи, онъ кажется

¹⁾ Письмо къ Klarѣ 3 августа 1838 г.

самому себѣ какимъ то словно просвѣтленнымъ, сидящимъ на той радугѣ, что только что видна была на небѣ и всѣ житейскія горести казались ему такими мелкими, ничтожными, всѣ его помыслы были о Кларѣ. «Крейслериану» Шуманъ могъ-бы гораздо вѣрнѣе назвать «Шуманиана». Названіе «Крейслериана» — онъ далъ уже готовому произведенію, желая отмѣтить своеобразно фантастическій характеръ пьесы. Его очень забавляла заголовная виньетка перваго изданія, изображавшая капельмейстера Крейсlera за фортепiano; съ одной стороны рядомъ съ нимъ красовалась нѣжная женская головка, а съ другой — корчилась дьявольская гримаса.

Личность гофмановскаго капельмейстера Крейсlera имѣетъ лишь поверхностное отношеніе къ «Крейслерианѣ» Шумана. Въ капельмейстерѣ Крейсlerѣ Гофманъ изобразилъ отчасти самого себя; Крейсlerъ глубоко поэтиченъ, это художественная натура, идеалистъ, экзальтированный фантазеръ; столкновенія съ житейскою пошлостью и условностью дѣлаютъ его порой озлобленнымъ и заставляютъ прибѣгать къ ѣдкому, желчному серказму.

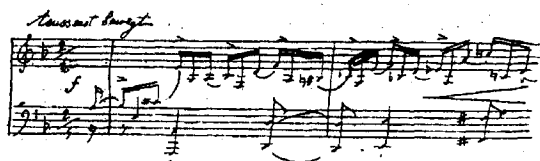
Желающіе ближе освоиться съ этимъ любопытнымъ типомъ не безъ интереса прочтутъ «Кота Мурра» и «Крейслериану» Гофмана. Говорятъ, что прототипомъ Крейсlera былъ нѣкій непризнанный геній или вѣрнѣе — музыкальный неудачникъ, органистъ и капельмейстеръ Лудвигъ Бѣнеръ. «Вы знаете», пишетъ Шуманъ фонъ-Фриккену въ сентябрѣ 1834 г., «что этотъ старый Бѣнеръ былъ въ свое время

также знаменитъ какъ Бетховенъ и послужилъ Гофману оригиналомъ для его капельмейстера Крейсера. Но его жалкая внѣшность произвела на меня удручающее впечатлѣніе. Это старый левъ съ занозой въ лапѣ. Позавчера онъ импровизировалъ у меня часа два; прежнія молніи сверкали порой, но въ общемъ все было пусто и темно. Онъ расплачивается за прежнюю жизнь. Прежде онъ черезчуръ дерзко и надменно издѣвался надъ людьми; теперь ему отплачиваютъ той-же монетой. Я бы написалъ для своей газеты «Бенеріану», для которой онъ самъ бы мнѣ далъ матерьялъ. Въ его жизни было слишкомъ много веселаго и грустнаго. Такъ, напр., однажды онъ назначилъ свой концертъ въ Ольденбургѣ,—публика собралась и напряженно ожидаетъ, вдругъ онъ встаетъ изъ за органа и, обращаясь къ собравшимся говорить: «передъ такимъ дураками Лудвигъ Бенеръ не привыкъ играть». И такъ—во всемъ. Если ему случалось дать удачный концертъ, онъ покупалъ золотыхъ табакерокъ, цѣлую кучу дорогихъ бездѣлушекъ; если приходилъ пріятель и порицалъ его легкомысліе, онъ выкидывалъ все это за окно. Я знаю до сотни разныхъ подобныхъ его продѣлокъ. Трогательная черта въ его сочиненіяхъ это то—что, повидимому, онъ не находитъ больше удовольворенія въ себѣ самомъ и хватается за чужой геній, такъ что у него можно, напр., найти цѣликомъ страницы отъ ноты до ноты изъ Донъ-Жуана и т. д.»

Шуманъ пишетъ Симонэнъ-де-Сиру изъ

Вѣны 15 марта 1839 г.: «Крейслеріана — для меня самая любимая изъ моихъ піесъ. Заглавіе понятно только нѣмцамъ. Крейслеръ — фигура созданная Гофманомъ, это эксцентричный, дикій, гениальный капельмейстеръ. Вамъ многое въ немъ понравится. Заглавія на всѣхъ моихъ пьесахъ приходятъ мнѣ въ голову послѣ того какъ сочиненіе готово».

Въ «Крейслеріанѣ» уже нѣтъ той программности, той картинности какъ въ Карнавалѣ и Papillons. По формѣ и содержанію Крейслеріана однородна съ Давидсбюндлерами. Здѣсь мы опять встрѣчаемъ Флорестана и Евсевія. Какъ живо выступаетъ образъ Флорестана уже въ 1-мъ № съ его запаздывающими басовыми синкопами

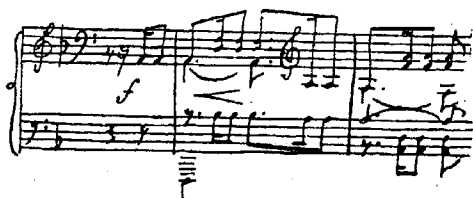


Здѣсь Флорестанъ бушуетъ, мучается, протестуетъ со всей своей огненностью. Но его настроенія мѣняются: въ № 5 онъ становится граціозно игривымъ, въ № 3 причудливо шутивъ, въ Intermezzo I въ № 2 — предается схоластическимъ забавамъ. Евсей въ № 2 и 6 развертываетъ всю глубину, все богатство своей вдумчивой, любящей, экспансивной натуры; это дивныя широкія кантилены полныя возвышеннаго лиризма и пафоса.

Драгоценнѣйшій, оригинальнѣйшій и фантастичнѣйшій изъ № Крейслеріаны — 8-й d-moll имѣетъ собственно характеръ скерцо



Основной мотивъ такъ гениально простъ и звучить какъ грустная слегка шутливая пѣсенка; этимъ же мотивомъ Шуманъ воспользовался въ заключительной части своей 1-й симфоніи. Особую прелесть придаетъ этому № непрерывность, несмѣняемость его ритма, замѣчательна здѣсь и легкость, свобода баса въ въ главной d-moll'ной части берущагося словно невзначай, не въ попадѣ такта. Великолѣпна звучность, энергія фанфарнаго d-moll'наго эпизода.



Сочиненные въ томъ же 1838 г. и слѣдующемъ 1839 г. *Новелетты* op. 21, *Arabesque* op. 18, *Blumenstück* op. 19, *Humoresque* op. 20 и *Faschingsschwank* op. 26 — занимаютъ второстепенное мѣсто среди ф.-п. произв. Шумана. Въ сравненіи съ предыдущими шедеврами здѣсь и ощущенія поверхностнѣй и краски блѣднѣй ¹⁾. Въ одной своей

¹⁾ Въ этомъ легко убѣдиться если сравнить *Faschingsschwank* съ Карнаваломъ: музыкальная идея въ обѣихъ пьесахъ таже, но какъ ярки, блестящи гениальные наброски Карнавала и какъ рядомъ съ нимъ, за

рецензіи Шуманъ сравниваетъ старость Гуммеля съ его молодостью, когда еще *всѣ* силы гармонически въ немъ дѣйствовали: это правда все тотъ же потокъ, такой-же величественный и внушительный, но какъ бы разливающийся въ ширь, тѣснины раздвигаются, горы понижаются спускаясь въ равнину, берега не въ силахъ удержать своими роскошными цвѣточными цѣпями убѣгающаго плѣнника. Это сравненіе подходитъ и къ вышеупомянутымъ *opus'амъ* Шумана: все здѣсь гладко, плавно, ясно, все такъ непринужденно, словно вылилось само собой; но уже того интереса какъ Карнавалъ, Давидсбюндлеры, *fis-moll'*ная соната—эти пьесы не возбуждаютъ.

Оскаръ Би очень вѣрно замѣчаетъ: «Прелестная гладкость Новелеттъ уже пожалуй не была Шуману несимпатичной. Съ теченіемъ лѣтъ онъ все болѣе стремился къ холодной ясности, которая легко могла сдѣлаться опасной его романтическому темпераменту. Онъ начинаетъ презирать свои юношескія неподдѣльно оригинальныя произведенія. При послѣднихъ ф.-п. вещахъ Шумана нельзя побороть какого-то жуткаго чувства. Гдѣ прежде было ключемъ, теперь все течетъ ровно; гдѣ прежде было прочувствовано, теперь построено. Новый идеалъ медленно входитъ въ кругъ шумановыхъ симпатій: Мендельсонъ». Мен-

исключеніемъ восхитительнаго *Scherzino*—въ *Faschingschwank'* все кажется сѣрымъ, тусклымъ. Правда, здѣсь *работа* значительнѣе, все болѣе оформлено. Шуманъ первоначально думалъ назвать *Faschingsschwank*—*романтической сонатой*.

дельсонъ, этотъ салонный романтикъ, очаровалъ Шумана своей пластикой; «все было у Мендельсона такъ красиво», продолжаетъ Би, «и постоянно само твердило о себѣ, что оно красиво и самъ композиторъ, покачивая головой, тоже говорилъ: О, какъ это красиво!» Но этотъ культъ Мендельсона, культъ музыкальной гладкости, благоприличія, породилъ корректную общую фразу.

Впрочемъ, всѣ вышеупомянутые орудія Шуманъ сочинилъ легко, быстро, почти безъ поправокъ. Онъ самъ признается, что цѣлую недѣлю сидѣлъ за фортепiano, непрерывно сочинялъ и насочинялъ 12 листовъ въ 8 дней; у него теперь все быстро дѣлалось: придумать, написать и напечатать,—это ему нравилось ¹⁾.

Шуманъ прибылъ въ Вѣну въ октябрѣ 1838 г. Въ началѣ и люди, и жизнь, и ея жизнерадостная атмосфера, и самъ городъ, и его живописныя окрестности—во всей красотѣ ясныхъ осеннихъ дней, — все это очаровало Шумана. Иногда ему казалось, что до сихъ поръ онъ жилъ какъ бы въ тюрьмѣ, самъ того не сознавая. Ласковый, почетный приѣмъ въ музыкальныхъ, финансовыхъ и аристократическихъ кругахъ Вѣны его тоже тронулъ. Подъ этимъ впечатлѣніемъ онъ пишетъ Кларѣ 23 октября: «Я признаюсь тебѣ,—мнѣ очень пріятно бывать въ знатныхъ, аристократическихъ кругахъ, коль скоро тамъ отъ меня

¹⁾ См. письмо къ Кларѣ изъ Вѣны 11 марта 1839.

требують лишь *простой* учтивости. Льстить и постоянно кланяться я, разумѣется, не могу и я совсѣмъ не обладаю извѣстными салонными тонкостями. Но тамъ, гдѣ мирятся со скромными артистическими обычаями, я чувствую себя хорошо и умѣю хорошо выражаться. Легкій поклонъ, одно остроумное слово настоящего, хорошо образованнаго артиста даже совсѣмъ побиваетъ всѣ колѣнопреклоненія и всю сладкорѣчивость царедворцевъ. Всѣмъ этимъ я хочу тебѣ только сказать, что въ будущемъ мнѣ очень пріятно будетъ бывать съ тобой въ этихъ кругахъ, если ты этого захочешь. А ужъ остальное ты сдѣлаешь, я вѣдь отлично знаю, что гдѣ нужно — ты умѣешь держать себя какъ настоящая княгиня. Какъ здѣсь всѣ о тебѣ говорятъ, какъ тебя здѣсь любятъ и почитаютъ... — но я не хочу, чтобъ ты зазналась. Если мы переселимся въ Вѣну, то я ручаюсь тебѣ за хорошій пріемъ».

Изъ артистовъ Шуманъ наиболѣе сошелся съ Тальбергомъ. Онъ считалъ его первымъ и настоящимъ высокимъ артистомъ Вѣны, восхищался его игрой, его обхожденіемъ и манерами; ему нравилось въ Тальбергѣ какая то особенная благовоспитанность, простота въ лучшемъ смыслѣ. Онъ считалъ Тальберга выше всѣхъ піанистовъ, за исключеніемъ развѣ Листа. Въ счастливѣйшемъ настроеніи написалъ Шуманъ въ видѣ рождественскаго подарка Кларѣ, какъ украшеніе для ея елки, свой 1-й № A-dur изъ *Bunte Blätter* op. 99, кот. появились въ 1839 г.



Шуманъ назвалъ эту пьесу — «Желаніе». Это простая очаровательная пѣсенка безъ словъ, характеромъ похожая на его «Орѣшину», съ чисто мендельсоновскими фигурами аккомпанимента. Клара вѣдь создала вокругъ него весну и всюду выглядывали своими кончиками золотые цвѣты, и онъ непрерывно сочинялъ, никакъ не могъ оторваться отъ музыки. Сочиняя это «Желаніе», онъ рисовалъ себѣ какъ черезъ два года онъ обмѣняется подарками съ Кларой—своей женой. Онъ подарить ей чепчикъ, много игрушекъ, новыя свои сочиненія. Она же поведетъ его въ свою комнату, гдѣ на разубранномъ столѣ будутъ разложены подарки для него: ея миниатюрный портретъ, пергаментный листикъ для сочиненій, сахарная туфля, которую онъ тутъ-же съѣстъ, и прочее; вѣдь она ему всегда больше дарить, чѣмъ онъ ей. Какое счастье! Такъ тихо, они сидятъ молча, елка горитъ все слабѣе и поцѣлуй—ихъ молитва о томъ, чтобъ всегда такъ было, чтобы милосердый Богъ ихъ до конца сохранилъ вмѣстѣ.

Оказалось, что влюбленные взаимно предугадали желанія одинъ другого. Кларѣ хотѣлось имѣть «маленькую искорку» новѣйшихъ сочиненій Шумана, а онъ мечталъ о сахарной туфлѣ. Они одновременно послали другъ другу эти праздничные подарки. «Я увѣренъ,

что эти хотя и не одушевленные предметы разговаривали при встрѣчѣ на почтѣ», пишетъ Шуманъ 29 декабря. «Здравствуй милая туфля», сказало тамъ мое письмо, а туфля отвѣтила: «ты явишься какъ разъ кстати; она любитъ A-dur», «и затѣмъ они быстро разѣзжаются въ разныя стороны».

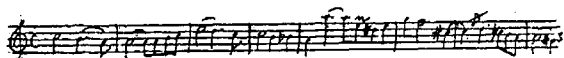
Кромѣ этихъ Bunte Blätter, Новелеттъ, Faschingschwank'a и др. Шуманъ сочинилъ въ Вѣнѣ еще и 1-ю часть *a-moll'*наго концерта *op. 54*. Шуманъ называетъ эту часть «чѣмъ-то среднимъ между симфоніей, концертомъ и сонатой» ¹⁾. Онъ сознавалъ что не можетъ написать концертъ въ виртуозномъ стилѣ. Клара Шуманъ сыграла эту «фантазію» впервые 14 августа 1841 г. не официально, на одной репетиціи въ Гевандгаузѣ. Шуманъ думалъ издать эту часть подъ заглавіемъ *Allegro affetuoso f. Pfte mit Begl. des Orchesters op. 48*, но не сошелся съ издателемъ. *Intermezzo* и финалъ онъ присочинилъ въ 1845 г. въ Дрезденѣ. Тогда концертъ цѣликомъ былъ изданъ Брейткофомъ и Гертлемъ.

*A-moll'*ный концертъ смѣло можно причислить къ лучшимъ шедеврамъ Шумана; въ литературѣ ф.п. концертовъ онъ занимаетъ совершенно особое мѣсто, составляя типъ и навсегда останется лучшимъ классическимъ образцомъ новѣйшаго ф.п. концерта. Шуманъ совершенно отрѣшился отъ традицій и построения ф.п. концертовъ Бетховена, Гуммеля, Шопена и др.

¹⁾ См. его письмо къ Кларѣ 25 янв. 1839.

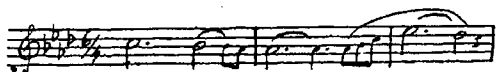
съ ихъ длинными Tutti, широкими лирическими кантиленами и этюдно-пассажными отдѣлами. Ему симпатичнѣй была болѣе сжатая форма, ему нравилась тѣсная компактная связь ф.п. съ оркестромъ мендельсоновскихъ концертовъ. Но у Мендельсона ему не нравилось сліяніе всѣхъ трехъ частей въ одно. Когда онъ въ первый разъ услышалъ Мендельсона, исполняющаго свой g-moll'ный концертъ, онъ написалъ въ своемъ Schwärmbrief an Chiara: «Ты помнишь, какъ мы никогда не считали самую ф.п. партію чѣмъ-то рѣдкою оригинальнымъ; вѣдь субъективно-характерное юноши большей частью предпочитаютъ обще-идеальному. Но теперь мы услышали это въ исполненіи Меритиса (Мендельсона) и воодушевленнаго, понимающаго оркестра, и концертъ высказалъ совсѣмъ не болѣе того, что чувствуетъ композиторъ благополучно-самодовольный. При вступленіи трубъ (не имѣющемъ особаго эстетическаго значенія) кто-то рядомъ со мной высоко привскочилъ. Я знаю одно, что у меня никогда не явится желаніе написать концертъ въ трехъ слитыхъ одна съ другою частяхъ».

Въ a-moll'номъ концертѣ наибольшую художественную цѣнность и значительность замысловъ имѣетъ первая часть. Какъ геніально и многократно видоизмѣняетъ Шуманъ широкую элегическую основную тему



Въ Andante espressivo (As dur $6/4$) онъ

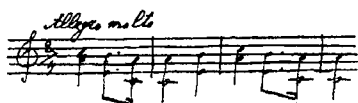
остроумно расчленяетъ эту тему, изъ отдѣльныхъ ея частей развиваетъ широкія лирическія фразы и придаетъ всему характеръ нѣжнаго любовнаго діалога между ф.п. и кларнетомъ



Совершенно другой характеръ получаетъ тема въ *Più Animato*



или въ заключительномъ *Allegro Molto*

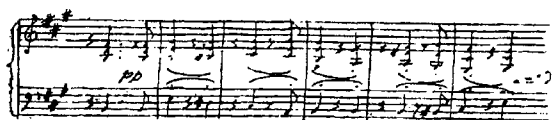


Эта же тема служитъ связью между нѣжнымъ граціознымъ *Intermezzo* и финаломъ.



Шуманъ нисколько не преслѣдуетъ виртуозныхъ цѣлей; но онъ такъ знаетъ фортепіано, что у него сами собой являются эффекты богатой звучности; каденція первой части и пассажи послѣдней—какъ нельзя болѣе благодарны для исполнителя; вообще ф.п. партія отчетливо, рельефно выступаетъ на красивомъ, богатомъ оркестровомъ фонѣ, нигдѣ оркестръ своей массой не давитъ, не заглушаетъ фортепіано.

Для финала Шуманъ выбралъ старую форму рондо и придалъ ему характеръ вальса. Эту часть замѣчательно оживляетъ пресловутый въ ритмическомъ отношеніи эпизодъ



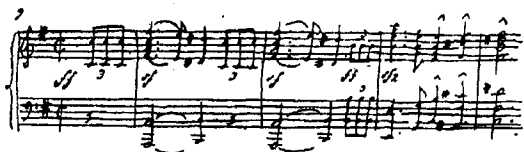
гдѣ слышится какъ бы $\frac{6}{4}$ -й тактъ, если складывать по 2— $\frac{3}{4}$ -хъ такта. Этотъ же самый ритмъ вложенъ въ оркестровый аккомпаниментъ пассажной части



и значительно скрадываетъ ея однообразіе. Въ прежнее время этотъ ритмъ вызывалъ жестокія нареканія; его находили дикимъ, одинаково гибельнымъ какъ для піаниста, такъ и для дирижера; говорили, что публика собирается въ концертный залъ съ самыми мирными намѣреніями и ее нельзя тревожить подобными средствами. Теперь же подобныя замѣчанія вызываютъ улыбку.

Насколько въ наши дни популярень а-moll'-ный концертъ, на столько забыты два другихъ однородныхъ произведеній Шумана для фп. съ акк. оркестра—соч. имъ позднѣе въ 1849 и 1853 г. *Introduction и Allegro* op. 92 (g-dur)

и *Concert-Allegro* op. 134 (d moll). Въ первой изъ этихъ пьесъ интересна медленная интродукція, гдѣ ф.п. легкими воздушными арпеджіями аккомпанируетъ поочередно мелодическимъ переговорамъ кларнета, валторны, го-боя, скрипки и флейты — въ перемежку съ трубными возгласами; но чисто шумановскія поэтическія чары нарушаются трезвымъ прозаическимъ e-moll'нымъ Allegro, словно вы-



хваченнымъ откуда-то у Мендельсона. Странная, непостижимая реминисценція! Длинноты, отсутствіе красивыхъ виртуозныхъ эффектовъ не искупаются въ этомъ Allegro богатствомъ содержанія и, понятно, эта пьеса не можетъ считаться интереснымъ концертнымъ №.

Concert-Allegro op. 134 подтверждаетъ высказанную кѣмъ-то грустную истину, что Шуманъ началъ какъ геній, а кончилъ какъ талантъ. Дѣйствительно, въ своихъ послѣднихъ ф.п. опус'ахъ Шуманъ опускается на уровень Рейнеке, Ладассона, Іензена, Кирхнера, Баргіеля, Гаде, Геллера и т. д. Конецъ творчества Шумана глубоко трагиченъ. Шуману не пришлось пѣть лебединой пѣсни какъ Шуберту, который умеръ, оставивъ неизданными и недоконченными дивные шедевры. Роковой недугъ надломилъ творческія силы Шумана. Его геній столкнулся съ безуміемъ и не зака-

тился яснымъ свѣтиломъ въ лучахъ своей славы, а постепенно изнемогая угасалъ и наконецъ померкъ окутанный мрачнымъ туманомъ.

Однимъ изъ такихъ послѣднихъ блѣдныхъ лучей является Concert-Allegro. Оно интересно главнымъ образомъ какъ посвященіе молодому Брамсу. Въ началѣ своей молодой огненной дѣятельности Шуманъ первый далъ должную оцѣнку Шопену, а на закатѣ дней своихъ онъ пропагандировалъ юнаго Брамса въ своей послѣдней критической статьѣ Neue Bahnen, появившейся въ октябрѣ 1853 г. на страницахъ основанной имъ музыкальной газеты. Здѣсь Шуманъ привѣтствуетъ Брамса какъ призваннаго высказать идеальнымъ образомъ *«выраженіе времени»*, открыть міру дивныя сферы; онъ считалъ Брамса сильнымъ борцомъ, который достигъ мастерства не постепеннымъ развитіемъ, а сразу, какъ Минерва родившаяся во всеоружіи изъ головы Кроніона.

Но, кромѣ Шопена и Брамса, Шуманъ много пропагандировалъ Шуберта. Во время своего пребыванія въ Вѣнѣ онъ познакомился съ братомъ Шуберта; онъ отыскалъ у него много драгоценныхъ рукописей покойнаго композитора и между прочимъ большую C-dur'ную симфонію, которую онъ считалъ величайшимъ изъ всего, что было написано послѣ Бетховена въ области инструментальной музыки. Онъ сейчасъ же снесся съ фирмой Брейткопфъ и Гертля относительно изданія; рукопись симфоніи онъ переслалъ Мендельсону

въ Лейпцигѣ, гдѣ она и была впервые исполнена 12 декабря 1839 г.

Въ общемъ—Вѣна принесла Шуману большія разочарованія. Онъ увидалъ, что изъ его плана—перенести сюда издательство муз. газеты ничего не выйдетъ: при царившей въ до-революціонной меттерниховской Австріи строгости цензуры, державшей печать въ тискахъ, администрація относилась къ Шуману подозрительно какъ къ иностранцу, притомъ смѣлому, откровенному. Ему смѣялись въ лицо, когда онъ говорилъ, что правда, выраженная съ достоинствомъ, не можетъ никого обидѣть и должна пройти сквозь цензуру безъ помярокъ. Внизу безконечной спирали канцелярской волокиты, на самомъ днѣ административно-адской воронки гнѣздилися мрачный Люциферъ,—великій цензоръ, обрѣзывавшій крылышки у смѣлыхъ авторовъ. Шуманъ понималъ, что въ Лейпцигѣ въ духовномъ отношеніи живется свободнѣе. Среди музыкантовъ Вѣны не было единства, не было того артистическаго духа, какъ въ Лейпцигѣ; музыканты въ Вѣнѣ ладили другъ съ другомъ какъ кошка съ собакой, ссорились, сплетничали и удручали Шумана пошлостью, плоскостью сужденій, мелочностью, алчностью къ наживѣ. Хотя въ отдѣльности и были отрадные явленія, но вообще въ Вѣнѣ не доставало такого главы, такого организатора, какъ Мендельсонъ, который сѣумѣлъ бы примирить мелко враждующія партіи, соединить музыкантовъ и управлять ими. Разочарованнымъ

уѣхалъ Шуманъ изъ Вѣны въ апрѣлѣ 1839 г. Въ Лейпцигѣ ему было оказано почетное отличіе: въ началѣ 1840 г. университетъ, уваживши его просьбу и принимая во вниманіе его литературныя заслуги, переслалъ ему дипломъ доктора философіи. Вскорѣ и его продолжительный романъ съ Кларой Викъ пришелъ къ счастливой развязкѣ. Злые происки взбалмошнаго старика Вика разбились о непоколебимую твердость и силу чувствъ двухъ влюбленныхъ. Клара покинула отца и перешла къ Шуману. Клара была глубокая, любящая натура. Какъ трогательно читать ея предсвадебный дневникъ: «Сегодня (4 апрѣля 1840) мы совершили съ Робертомъ прогулку въ Конневицъ. Я никогда не чувствую себя такъ хорошо, такъ по себѣ, какъ—когда хожу съ нимъ. Совсѣмъ не нужно, чтобъ онъ говорилъ — я люблю его молчаливаго, размышляющаго, мнѣ такъ хочется угадать, подхватить каждую его мысль! И когда, по временамъ, онъ тихо пожметъ мнѣ руку, я осчастливлена до глубины души, я тогда вся чувствую, что я для него — самое дорогое. Съ любовью растетъ и мое уваженіе къ нему. Между нынѣ живущими нѣтъ ни одного, кто былъ бы такъ музыкально одаренъ какъ онъ».

Наконецъ 12 сентября 1840 состоялась свадьба. «Что могу я сказать объ этомъ днѣ?» читаемъ мы въ дневникѣ Клары. «Въ 10 часовъ началось вѣнчаніе въ Шенефельдѣ (близъ Лейпцига); начался хоралъ, затѣмъ пасторъ Вильденганъ (другъ юности Роберта) сказалъ рѣчь — короткую, простую, но идущую отъ

сердца къ сердцу. Вся моя душа была исполнена благодарностью къ Тому, который привелъ насъ другъ къ другу черезъ столько скалъ и утесовъ; моя пламенная молитва была, чтобы Ему угодно было сохранить мнѣ моего Роберта долгіе—долгіе годы. Ахъ! Мысль, что я могу потерять его когда-нибудь, когда эта мысль иногда мнѣ является, я почти теряю сознание,—небо да сохранить меня отъ такого несчастія, я бы этого не перенесла». «Вечеромъ немного танцовали, не было шумного разгула, но на всѣхъ лицахъ было видно внутреннее довольство. То былъ прекрасный день и даже солнце, передъ тѣмъ скрывавшееся нѣсколько дней, ласкало насъ своими мягкими лучами, когда мы ѣхали къ вѣнчанію, словно желая благословить нашъ союзъ». Свадебнымъ подаркомъ Шумана были его новыя пѣсни—«Мирты».

Здѣсь собственно оканчивается фортепیانное творчество Шумана. Онъ отвернулся отъ него. Новые пути влекли его. Стали появляться его пѣсни, романсы, хоровыя, оркестровыя и камерныя произведенія, наконецъ появились—Геновева, Манфредъ, Фаустъ. Изъ фортепіанныхъ произведеній послѣдующихъ годовъ крупное художественное значеніе имѣетъ лишь его дивное *Andante und Variationen* для двухъ ф. п. ор. 46 соч. въ 1842 г.: это одна изъ самыхъ тонкихъ, поэтическихъ работъ Шумана,—едва-ли не вообще красивѣйшій изъ существующихъ ф. п. дуэтовъ. Эти варіаціи были впервые публично исполнены

19 августа 1843 г. Кларой Шуманъ и Мендельсономъ на одномъ музыкальномъ вечерѣ, устроенномъ Паулиной Гарсиа.

Созданный имъ новый фортепіанный стиль, все свое мастерство, все свое глубокое пониманіе средствъ инструмента и умѣніе ими пользоваться—Шуманъ примѣнилъ къ *фортепіанному аккомпанименту своихъ пьесъ*. Этимъ онъ придалъ аккомпанименту—небывалое достоинство значеніе. Одно изъ главныхъ достоинствъ романсовъ Шумана—это аккомпаниментъ; онъ такъ искусно разработанъ, такъ поэтически одухотворенъ, такъ проникнутъ духомъ текста, что, съ помощью удивительныхъ звуковыхъ эффектовъ, техническихъ комбинацій,—даетъ настроеніе, создаетъ картину; для примѣра достаточно назвать «Орѣшину», «Весеннюю ночь». А какая масса — глубоко прочувствованныхъ вступленій и послѣсловій! Аккомпанименты Шумана требуютъ тонкой художественной игры и весьма солидной техники.

Для всякаго сколько нибудь серьезнаго піаниста чрезвычайно интересно внимательно проштудировать ф. п. ансамбли Шумана: *Квинтетъ* Es-dur op. 44, *Квартетъ* Es-dur op. 47, *Трио* d-moll op. 63 и F-dur op. 80.

Сравнительно менѣе интересны, несмотря на отлѣльные захватывающія детали его *Phantasiestücke* op. 88 для ф. п., скрипки и віолончели, соч. въ 1851 г. *трио g-moll* op. 110, *Märchenbilder* (4 пьесы для ф. п. и альты op. 113), *сонаты для ф. п. и скрипки* d-moll op. 121 и a-moll op. 105. Изъ всѣхъ этихъ ансамблей Es-dur'ный квинтетъ по силѣ фантазіи, по

богатству идей, ихъ удивительно тщательной, тонкой разработкѣ, по разнообразію характеристики—можно безошибочно причислить къ величайшимъ шедеврамъ Шумана; не даромъ этотъ квинтетъ такъ излюбленъ концертантами, дилеттантами и педагогами ¹⁾).

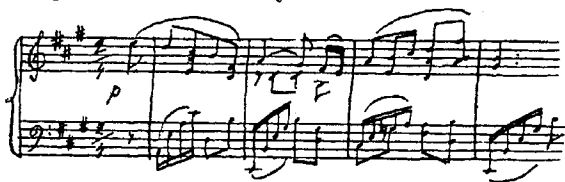
¹⁾ Этотъ квинтетъ былъ исполненъ впервые въ Лейпцигѣ въ залѣ Гевандгауза 8 января 1843 г. на частномъ музыкальномъ утрѣ, устроенномъ четой Шуманъ для особо приглашенныхъ гостей. Черезъ мѣсяцъ, 9 февраля того же года Клара Шуманъ исполнила его въ одномъ частномъ концертѣ (С. Шлоссъ); ея партнерами были Давидъ, Кленгель, Гунгеръ и Виттманъ. Рейсманъ (стр. 129) говоритъ: «Медленная часть здѣсь выдержана въ духѣ похороннаго марша; здѣсь авторъ оплакиваетъ дорогое существо, это доказываетъ первая побочная партія (въ C-dur), которая хорало-образнымъ характеромъ струннаго квартета и своеобразнымъ раствореніемъ аккордовъ въ блестящія фигураціи—производитъ впечатлѣніе чего то благоговѣйнаго. Но самъ авторъ глубоко потрясенъ своей потерей и поэтому тому первому маршу противопоставлена вторая часть, въ кот. неудержимо прорывается вся сила страсти. Но острое страданіе постепенно успокоивается; настроеніе покорности понемногу одерживаетъ верхъ и слѣдуетъ F-dur'ный эпизодъ, который затѣмъ опять переходитъ къ темѣ марша. Та дикая страсть, проявившаяся въ Agitato, обуздывается здѣсь еще близостью умершаго; за то — съ тѣмъ большей силой выливается она въ Scherzo, въ которомъ опять—два Тріо (2-е—въ $\frac{2}{4}$ -мъ тактѣ) съ контрастирующими настроеніями: первое тріо проникнуто нѣжной мечтательностью, второе напоминаетъ «Traumes Wirren». Лишь въ заключеніе—благочестиво-молитвенное настроеніе 2-й части придаетъ всему характеръ примиренія. Одинаково значительнымъ и достойно завершающимъ все произведеніе является затѣмъ *финалъ*. Этотъ квинтетъ обозначаетъ рѣшительно пунктъ высшаго совершенства новаго направленія въ инструментальной области. Субъективное обостренное выраженіе нашло вполне соотвѣтственное объективное

Но специально ф. п. пьесы позднѣйшаго періода 1840 — 1853 — Waldscenen op. 82, 3 Fantasiestücke C. m, As. C. m. op. 111, Albumblätter op. 99 и 124, фуги и фугетты op. 72 и 126, Gesänge der Frühe op. 133, четыре марша op. 76, наконецъ Album für die Jugend op. 68 и 118,—далеко не имѣютъ того художественнаго интереса и значенія, какъ прежніе шедевры Шумана. Свои позднѣйшіе ф. п. opus'ы Шуманъ писалъ какъ бы случайно, между прочимъ; хотя среди нихъ встрѣчаются такія жемчужины какъ, напр., Vogel als Prophet, Schlummerlied, Geschwindmarsch (№ 14 изъ op. 99). Шуманъ охладѣлъ къ фортепіано, этому первому своему музыкальному другу, которому онъ повѣрилъ свои лучшіе идеалы, поэтическія мечты и вдохновенія юности

Его 43 пьесы, составляющія *Альбомъ для юношества* op. 68 (раздѣленъ на 2 отдѣла: 18 пьесъ для младшаго возраста и 25—для болѣе взрослыхъ) и *2-й альбомъ для юношества* op. 118 (состоящ. изъ 12-ти пьесъ, въ томъ числѣ, выраженіе въ старѣйшей формѣ сонаты. Субъективное выраженіе не является здѣсь поблѣднѣвшимъ или стертымъ,—но—во всей своей чарующей правдѣ и во всемъ преизбыткѣ искренности и эти чувства здѣсь развиты такъ точно и органически, что становятся вездѣ ясными и понятными. Шуманъ приобрѣлъ теперь силу выраженія и владѣніе формой въ такой степени, что ему становятся не нужными точныя обозначенія, чтобы быть понятнымъ. Этотъ квинтетъ стоитъ на такой высотѣ совершенства, превзойти которую не смогъ даже самъ Шуманъ и котораго не достигаетъ ни одно изъ произведеній этого періода. Здѣсь Шуманъ развернулъ всю свою своеобразную ф. п. технику, этотъ непосредственнѣйшій продуктъ его индивидуальности и постигъ глубочайшую сущность струннаго квартета».

3 миниатюрныя сонаты, посвященныя его тремъ дочерямъ,—Юліи, Елизаветѣ и Маріи) имѣютъ совсѣмъ другое значеніе нежели *Kinderscenen* op. 15. Эти альбомы интересны исключительно какъ со вкусомъ написанныя инструктивныя пьесы, которыя занимаютъ одинаково видное мѣсто среди дѣтской музыкальной литературы съ однородными произведеніями Рейнеке, Мошелеса, Куллака, Чайковскаго и др. Юмористичный «*Knecht Ruprecht*», грустная «*Шехеразада*», прелестныя идилліи «*Собирание Винограда*» и «*Mai, lieber Mai,—Bald bist du wieder da*»,—лучшіе образцы этого жанра. Шуманъ писалъ Рейнеке въ октябрѣ 1848 г. по поводу этихъ сборниковъ ¹⁾: «Первыя пьесы этого альбома я написалъ для дня рожденія нашего старшаго ребенка, и такъ появлялась одна пьеса за другой. Мнѣ казалось, словно я снова началъ впервые сочинять. Вы также найдете кое-гдѣ мой старый юморъ. Эти пьесы существенно разнятся отъ «*Kinderscenen*». Тѣ суть воспоминанія старшаго—для старшихъ, тогда какъ «*Рождественскій Альбомъ*» заключаетъ предчувствія и думы о будущемъ—для младшихъ».

Въ альбомѣ для юношества op. 68 особый интересъ имѣетъ № 28 «*Воспоминаніе—4 ноября 1847*», это надгробное прости умершему наканунѣ Мендельсону



¹⁾ Альбомъ для юношества op. 68 наз. также «*Рождественскій альбомъ*».

Здѣсь вѣрный, преданный Евсеvй кладетъ скромный осенній цвѣтокъ на гробъ незабвеннаго Меритиса. Онъ невольно припоминаетъ лучшіе дары его фортепiанной музы—*«Пісни безъ словъ»*, появленіе которыхъ его всегда такъ радовало, и вотъ въ бесѣдѣ со своими юными слушателями онъ пересказываетъ имъ одну изъ такихъ пісенъ, но, сообразуясь съ дѣтскимъ разумѣніемъ,—въ сокращенномъ, упрощенномъ видѣ.

Вся сила фортепiаннаго творчества Шумана выразилась въ его *«Карнавалѣ»*, *«Симфоническихъ этюдахъ»*, *«С-dur'ной фантазіи»*, *«Крейслерианѣ»*, *«Давидсбюндлерахъ»*, *«Phantasiestück'ахъ»*, сонатахъ и а-moll'номъ концертѣ. Здѣсь начинается новая эпоха ф. п. искусства. Здѣсь Шуманъ со всѣмъ увлеченіемъ, со всей горячностью юности, со всей мощью генія выразилъ свои завѣтныя мечты и свои идеалы, все обиліе своихъ высокихъ, чистыхъ чувствъ, открылъ новый міръ музыкальных чудесъ и поэзіи; онъ далъ здѣсь новую технику, новый стиль, заговорилъ на новомъ языкѣ, неисчерпаемомъ въ богатствѣ невѣданныхъ дотолѣ оборотовъ и выраженій. Въ этихъ піесахъ непосредственное чувство, порой—необузданная фантазія преобладаютъ надъ расчетливой работой, содержаніе—надъ формой. Это — молодое растеніе, внезапно выросшее на сочной нетронутой почвѣ, ни кѣмъ не взрощенное и сразу расцвѣтшее дивнымъ цвѣтомъ, вѣчно—юнымъ, неувядаемымъ, свѣжимъ.

