

**«Манфред» Р. Шумана – новаторский подход к жанру
музыки в драматическом театре»
Номинация «Музыкальное искусство XVIII-XIX вв.»**

Студент IV курса
Специальности «Теория музыки»
Васильева Александра Андреевна

Руководитель:
Каркадиновская Нина Владимировна,
преподаватель, председатель ПЦК
«Музыкальная литература»

Московский областной музыкальный колледж имени С.С. Прокофьева

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Образ Манфреда у Байрона	4
Глава 2. Жанр музыки к театральному спектаклю	10
Глава 3. История создания Увертюры и музыки к поэме «Манфред» для чтеца, солистов, хора и оркестра (ор.115).....	15
Глава 4. Несколько слов о музыкальной драматургии	20
Заключение	28
Список использованной литературы	29

Введение

Исследование забытых произведений известных композиторов является важной частью музыковедческой работы. В некоторых случаях оказывается, что в наше время такие сочинения могут обрести новое толкование и ценность. «Ситуация только осложняется, когда за произведением тянется длинный шлейф ярлыков, предубеждений, когда опере вынесен необъективный преждевременный приговор. Чаще всего такую «знаменательную» оценку новому произведению даёт другой авторитетный композитор, а за ним подхватывают критики, внедрявшие сказанное в массы. И очень часто первое, распространившееся потом суждение о крупных гениях музыкального искусства оказывалось ошибочным. Так, например, С. Прокофьев в своё время долго слыл не-мелодистом, Чайковского считали слабым драматургом, Мусоргского – дилетантом, не владевшим не только оркестром, но и гармонией, Моцарта – слишком легкомысленным, недостаточно философским, Брамса – псевдоглубокомысленным, Листа – вообще не композитором и т.д. В случае с Шуманом в роли такого авторитетного критика выступил Вагнер и вагнерианцы. Также сыграла свою роль и клевета, которой современникам удалось запятнать творчески сильного до конца композитора – его обрисовывали музыкально отставшим, вышедшим в тираж, упрекали в отсутствии драматического мышления, видели в нём только миниатюриста, намекали на слабоумие, говорили о том, что опера возникла в период упадка шумановского гения» [9]. Ярким примером может служить музыка Р. Шумана к поэме Байрона «Манфред». Увертюра – единственный номер ор. 115, нашедший безусловное признание и часто звучащий на концертной сцене. Но как целостная концепция «Манфред, увертюра и музыка к поэме Байрона для чтеца, солистов, хора и оркестра», по нашему мнению, оказалась в числе «второстепенных» только потому, что его грешит предвзятостью, а полноценная постановка на сцене XIX века была неосуществима. В результате этого собственно музыка к поэме забыта и недостаточно исследована. Однако она способна заиграть новыми красками в современных театральных или кино условиях.

В качестве **объекта исследования** выступает произведение Р. Шумана «Манфред», увертюра и музыка к поэме Байрона для чтеца, солистов, хора и оркестра» ор 115 как образец музыки к драматическому спектаклю.

Предмет исследования — особенности байроновского «Манфреда», его значение в романтической культуре, трактовка жанра, а также преломление образа литературного героя в прочтении Р. Шумана.

Цель работы — провести обзор развития жанра театральной музыки и определить значение «Манфреда» Р. Шумана в этой области.

Глава 1. Образ Манфреда у Байрона

Джордж Гордон Байрон (1788-1824) – английский поэт и драматург, выдающийся представитель романтического направления в литературе. В его творчестве особенно ярко раскрылась одна из основных тем романтизма – разочарование в реальности, её несоответствие идеалу. Пессимизм, разлад между поэтом и обществом и, в то же время, исповедальность, биографичность в сочетании с культом сверхчеловека – таковы основные темы поэзии Байрона. Перу английского романтика принадлежит множество поэм и пьес: «Проклятье Минервы», «Гяур», «Паломничество Чайльда Гарольда», «Абидосская невеста», «Корсар», «Двое Фоскари» и другие.

Дж. Г. Байрон стал одной из самых значимых фигур в европейской литературе 19 века. Среди писателей, которые в той или иной степени пошли по стопам Байрона, можно назвать Э.П. Сенанкура, А. Мицкевича и Ю. Словацкого. К переводам сочинений Байрона обращались лучшие русские поэты разных эпох, среди них: Пушкин, Лермонтов, Жуковский, Батюшков, Майков, Мей, Фет, Плещеев, Огарев, Тургенев, Брюсов, Блок, Бальмонт, Маршак и многие другие. В научном сообществе до сих пор активно обсуждаются вопросы влияния творчества Байрона на развитие как русской литературы 19 века в целом, так и на творчество ее выдающихся представителей, например, А.С. Пушкина. Главным последователем идей Байрона бесспорно оказался М.Ю. Лермонтов с его «Демоном», Арбениным из «Маскарада», наконец, Печориным, которого

часто рассматривают как байронического героя. Можно вспомнить и прямую лермонтовскую отсылку к фигуре английского романтика: «Нет, я не Байрон, я другой...» [3].

В рамках данной работы важно отметить огромное влияние, которое оказал образный мир Байрона на ранний немецкий романтизм. По словам Н. Н. Александрова, здесь поэт «нашел себе второе отечество. <...>. Гёте несколько раз высказывался об этом. «Поэзия лорда Байрона, – писал он в 1817 году, – становилась у нас все более и более популярной: <...> так что одно время казалось, что мужчины и женщины, девушки и юноши почти забыли свое происхождение и свою национальность. Благодаря тому, что его произведения было легко доставать и приобретать, у меня самого вошло в привычку изучать их. Он был для меня дорогим современником, и я в мыслях своих охотно следил за ошибочными отклонениями его жизни». <...>. Однажды он заметил канцлеру Мюллеру следующее: «Только одного Байрона я допускаю рядом с собой! Вальтер Скотт ничто в сравнении с ним...» Самым крупным представителем байронизма в германской литературе был Генрих Гейне, которого в очень многих отношениях можно рассматривать как немецкого Байрона [15].

Влияние Байрона было настолько велико, что в литературоведении возникло понятие "байронизм", используемое для произведений других авторов, перенявших некоторые образы и черты его творчества. Его сущность Н.А. Котляревский определил «двумя понятиями: «мировой скорби» и «торжествующего индивидуализма». Скорбный взгляд на весь миропорядок и вера в себя, как в автономную личность, – вот те два устоя, на которых держится вся философия, психология и этика байронизма» [6].

Творчество Байрона имеет яркие музыкальные воплощения: оперы Дж. Верди «Двое Фоскари» и «Корсар», балет «Корсар» А. Адана, симфония для оркестра с солирующим альтом "Гарольд в Италии" Г. Берлиоза. По "Манфреду" написано три произведения - музыка к спектаклю Р. Шумана, симфония П.И. Чайковского и контрувертюра «Манфред. Медитация» Ф. Ницше.

Жанр байроновского "Манфреда" можно определить как философско-драматическая поэма. Она была создана в 1817 г. и стала первым, а также самым значимым произведением Байрона в данном жанре. Его истоки можно найти в древнегреческой литературе, а именно в жанре «трагедии для чтения».

Здесь также, как и в поэме «Паломничество Чайльд-Гарольда» присутствуют характерные для творчества Байрона автобиографические элементы: Байрон писал эту поэму, пережив развод с женой и эмиграцию из Англии. Конкретно на место действия «Манфреда» повлияло путешествие писателя по Швейцарии. Великолепные пейзажи поэмы созданы именно под впечатлением от Бернских Альп. Во всех местах, описанных в произведении, Байрон неоднократно бывал сам.

Автор называл произведение "метафизической драмой". Сложность такого прочтения жанра заключается в том, что здесь присутствуют чёткая структура и ясные очертания конфликта, присущие драме, но в то же время основное внимание уделяется внутреннему миру одного лирического героя, который существует как бы вне общества, вне времени. Конкретные события и их временные рамки опущены, зритель/читатель может только представить их со слов Манфреда. В какой-то степени "Манфред" является и монодрамой, поскольку почти полностью сосредоточен на одном главном герое.

Персонажи, помимо главного, появляются лишь эпизодически и только для диалога, главное назначение которого - раскрытие душевного состояния Манфреда. Приведем список действующих лиц байроновского «Манфреда»:

Манфред, Охотник за сернами, Мануэль и Герман - слуги Манфреда, Аббат монастыря св. Маврикия¹, Духи, призрак Астарты, Фея Альп, Парки, Немезида, Ариман.

Если условно разделить действующих лиц на духов и людей, можно заметить, что их ровно поровну. В самом же тексте этот баланс не заметен, поскольку «метафизической» стороне уделяется намного больше времени и

¹ О месте действия будет сказано далее.

внимания. Стоит отметить, что в списке действующих лиц у Байрона намеренно не названа Астарта, возлюбленная Манфреда; её имя раскрывается только при появлении, до этого же герой говорит о ней, не называя. Если продолжать мысль о балансе сторон, то Астарта не нарушает его, поскольку стоит на некой границе – возлюбленная Манфреда жила в реальном мире, однако, ее история жизни остается загадкой; погибнув по вине Манфреда, она является в драме только в виде призрака.

Сюжет, как уже было сказано, не разворачивается, а излагается по большей части самим главным героем. Поэма начинается с его исповеди, условного подведения итогов его жизни. Манфред несёт на себе груз тайных знаний, искусства тёмной магии; он достиг бессмертия, но один «адский миг» (гибель Астарты?) разрушил его душу, ему больше не к чему стремиться, поэтому он просит у духов забвения, и это желание неисполнимо.

Начинается своеобразное паломничество героя, которое можно сравнить с прохождением кругов дантова ада. Стоит отметить, что места, посещаемые Манфредом, описаны топографически точно. Так, Аббатство Святого Маврикия Агонского (Сен-Морис-ан-Вале) – один из древнейших католических монастырей, расположенный на скале в Швейцарских Альпах, основан в VI в. по уставу св. Августина. Он подчинен напрямую Ватикану, т.е. обладает предельно возможной автономией в рамках католической церкви, что перекликается с независимостью Манфреда – следовательно, именно это место выбрано неслучайно. В 12 веке около монастыря был возведён романский мост через реку Рон; он является одним из множества так называемых «чёртовых мостов»², и это обстоятельство подчёркивает сверхъестественную сторону произведения. Есть в этих местах и водопад, около которого Манфред беседует с феей Альп.

² «Чёртов мост», или «мост дьявола» – вид древних европейских каменных или блочных арочных мостов, каждый из которых имеет легенду о его создании при участии дьявола (чёрта) благодаря своему необычному дизайну. В некоторых мифах дьявол называется строителем моста из-за кажущейся внешней ненадёжности или архитектурной «невозможности» подобной конструкции [16].

Манфред отправляется в горы и предпринимает попытку спрыгнуть со скалы, но его останавливает Охотник. Далее он встречает фею Альп, и рассказывает, что изначальной его целью была не сила и не знания как таковые – он хотел вернуть к жизни давно потерянную возлюбленную, и просит помощи в этом. Фея отвечает, что «бессильна над мёртвыми», однако, если Манфред поклянётся ей в повиновении – возможно, что-то получится. Манфред перебивает её и отказывается, даже не дослушав. Далее он отправляется к самому богу зла, Ариману; богиня возмездия, Немезида, выполняет его желание и на короткое время вызывает призрак Астарты, которая предсказывает Манфреду скорую смерть. Наступает переломный момент. В замок к герою приходит аббат и призывает его к покаянию; Манфред и тут отказывается подчиниться – он считает, что должен получить заслуженную кару от самого себя, и никак иначе. Так и случается: настал роковой час, мрачные духи приходят за Манфредом, но он умирает не по их воле, а по своей, со словами «Сгубив себя, я сам и покараю / Себя за грех. Исчадья тьмы, рассейтесь! / Я покоряюсь смерти, а не вам!» [1, 496].

Итак, Манфред Байрона - сложный, "многоуровневый" герой; его внутренний конфликт можно условно разделить на три основных линии, которые тесно переплетаются между собой:

- свобода и эгоизм. Манфреда никто не властен контролировать, он не подчинится ни добрым, ни злым духам, ни Фее Альп или всесильному Ариману, ни проповеди аббата, однако он не свободен от самого себя, мук совести об утраченной возлюбленной. Он, бессмертный, считает, что истинное освобождение придет к нему только со смертью и забвением, к этому он стремится на протяжении всего произведения;
- искупление греха. Манфред собственными руками погубил свою возлюбленную, единственную, кто могла его понять. Именно с целью вернуть её к жизни Манфред прибегнул к тёмным искусствам, которые дали бессмертие ему самому, но не помогли вернуть Астарту;

- тяжесть запретного знания, которое не принесло того счастья, ради которого было получено.

Таким образом, Манфред – романтический герой, возведённый в абсолют. "Исключительная личность, изображенная в исключительных обстоятельствах. Его внутренний мир соткан из противоречий" [6]. Он имеет ряд сходств с другим известным байроновским героем – Чайльд-Гарольдом. «Паломничество...» создавалось примерно в одно время с «Манфредом» (1812 г. – I и II песни; 1816 г. – III песнь; 1818 г. – IV песнь). В определении жанра «Чайльд-Гарольда» также существует противоречие: в нём сочетаются лирика и эпос, автобиография и политическая сатира. Считается, что именно в этой поэме архетип «байронического героя» сформировался окончательно. Чайльд-Гарольд, как и Манфред – эгоистичен и горд, циничен, устал от жизни и отправляется в путь в поисках способа развеять свою скуку. Также оба этих сюжета содержат мало событий как таковых, с той лишь разницей, что в «Паломничестве Чайлд-Гарольда» они как бы «проходят мимо» героя, он – лишь отстранённый наблюдатель.

«Манфред» соприкасается с ещё одним персонажем, имеющим множество музыкальных "портретов" – Фаустом. Так, к общим чертам этих героев можно отнести:

- связь со сверхъестественным;
- тяжёлый грех как одна из основных линий;
- в прошлом – стремление к высшим (оккультным) знаниям, которое привело к разочарованию;
- отстранённость от других, обычных людей;
- оба героя являются отражениями своих авторов.

Обе поэмы начинаются со сцены, где герой оглядывается на прошлую жизнь, находит её бессмысленной, и не видит перед собой будущего. И Манфред, и Фауст предпринимали попытку самоубийства, и обоих в последний момент привела в чувство музыка (Манфред слышал пастуший наигрыш, Фауст – колокольный звон).

Есть и существенные различия между ними. Одно из главных – искупление греха: Фауст смог добиться прощения, Манфреду же сама эта идея глубоко противна.

Существует достаточно распространённое мнение, что произведение Гёте оказало значительное влияние на Байрона и послужило вдохновением для "Манфреда", однако сам поэт утверждал, что не читал "Фауста".

Глава 2. Жанр музыки к театральному спектаклю

Ключевая особенность музыки в драматическом театре – это служебная, прикладная ее функция. Особенностью музыки к драме является рассредоточенность на протяжении спектакля. Части музыкальной композиции оказываются разделены значительным немзыкальным временем, по меткому выражению К. Станиславского представляют собой «музыкальные пятна». Для музыки к драме необходимы рельефность, броскость при достаточной простоте и «прозрачности» стиля, облегчающих восприятие. С.С. Прокофьев давал совет: «Для драматического театра лучше сочинить немного, но ярких мелодий, чем много, но не ярких или не легко постигаемых» [цит. по: 9].

Обратимся к истории жанра. Музыка в драматическом театре начиналась с древнегреческих трагедий – в них звучали как хоры с сопровождением, так и чисто инструментальная музыка. Поскольку для эпохи античности был характерен синкретизм, музыка имела не менее важное значение, чем слово и танец; хор не только «комментировал» действие на сцене – номера с его участием выступали в качестве «каркаса» формы всего спектакля. У каждого хорового номера в трагедии была своя функция: парод – вступительная песнь хора; стасимы – центральные песни; эксод – заключительный хор. Присутствовали также хоры, сопровождавшие танцы (эммелейя), лирический диалог актёра и хора (коммос). Эта традиция укрепилась и в Риме. Кроме того, существовали прототипы современной увертюры и антрактов – флейтисты (пифавлеты) развлекали зрителей во время перерыва и перед началом спектакля.

В Средние века меняется отношение к искусству, на первый план выходит

его проповедническая миссия, его духовное служение. В этих обстоятельствах складывается три варианта представлений. Из «литургической драмы» сложилась мистерия и позже пассионы. Пользовались успехом и спектакли, исполняемые бродячими артистами: моралите и миракль. Стоит отметить, что вышеназванные жанры не произошли из древнегреческой трагедии, они были, с одной стороны, способом разнообразить службу и сделать её более понятной, а с другой - ввести христианские догматы и нормы поведения в быт.

В эпоху Возрождения, как известно, случился поворот к античным традициям, как их тогда понимали, в этом стиле воскрешались жанры трагедии, комедии, пасторали. Такие спектакли обычно ставились с пышными музыкальными интермедиями, состоявшими из вокальных номеров в мадригальном стиле и танцев (пьеса Чинтио «Орбекки» с музыкой А. делла Виола, 1541; «Троянки» Дольче с музыкой К. Меруло, 1566; «Эдип» Джустиниани с музыкой А. Габриели, 1585; «Аминта» Тассо с музыкой К. Монтеверди, 1628).

Переход к следующему этапу в развитии театральной музыки произошёл в Англии, в XVI в. Благодаря Шекспиру и его современникам – драматургам Ф. Бомонту и Дж. Флетчеру – в английском театре сложились традиции *incidental music* (англ. «случайная музыка») – небольших вставных музыкальных номеров. Так У. Шекспир предусматривал эти номера в своих пьесах и оставлял ремарки, предписывающие исполнение песен, баллад, танцев, музыки для шествий, приветственных фанфар, боевых сигналов и т.д. Многие музыкальные эпизоды его трагедий выполняют важнейшую драматургическую функцию (песни Офелии и Дездемоны, траурные марши в «Гамлете», «Кориолане», «Генрихе VI», танцы на балу у Капулетти в «Ромео и Джульетте»). Для спектаклей этого времени характерны различные музыкально-сценические эффекты, в том числе – использование определённых тембров в зависимости от сценической ситуации. Так, в прологах и эпилогах, при выходе высоких особ звучали фанфары, при появлении ангелов, призраков и других сверхъестественных сил – трубы, в сценах сражений – барабан, в пастушеских сценах – гобой, в любовных – флейты,

в охотничьих – валторна, в траурных шествиях – тромбон, лирические песни сопровождалась лютней. В театре «Глобус», помимо “incidental music”, предписанных автором, звучали вступления, антракты; музыка нередко звучала «фоном», пока произносился текст. Произведения, звучавшие в шекспировских спектаклях при жизни автора, не дошли до наших дней.

Выдающееся явление в английской театральной музыке этого времени – творчество Г. Пёрселла. Большинство его сочинений относится именно к этой области, однако многие из них по самостоятельности музыкальной драматургии и высочайшему качеству музыки приближаются к опере («Пророчицу», «Королеву фей», «Бурю» и другие сочинения называют semi-операми). Впоследствии на английской почве сформировался новый синтетический жанр – балладная опера. Её создатели Дж. Гей и Дж. Пепуш построили драматургию своей «Оперы нищих» (1728) на чередовании разговорных сцен с песнями в народном духе. К английской драматургии обращается и Г. Ф. Гендель; в 1732 он написал музыку к «Алхимику» Бен Джонсона, в 1750 – к «Альцесте» Смоллетта по Еврипиду. Один из последних взлетов данного типа спектакля – опера «Оберон» К.М. фон Вебера (1826 г.). Либретто, которое полностью не устраивало композитора, представляло собой разговорную пьесу в «легком жанре» с огромным числом не поющих персонажей и небольшим количеством замкнутых номеров, преимущественно песенного характера.

Однако, стоит заметить, что вплоть до второй половины XVIII в. музыка в спектаклях драматического театра не играла важной роли. Она не была связана с конкретным действием и могла быть перенесена из одного спектакля в другой. Немецкий композитор и теоретик И. Шейбе в «Critischer Musicus» (1737–40 гг.), а затем Г. Лессинг в «Гамбургской драматургии» (1767–69 гг.) выдвинули новые требования к сценической музыке. «Начальная симфония должна быть связана с пьесой в целом, антракты – с концом предшествующего и началом следующего действия, заключительная симфония – с финалом пьесы... Необходимо иметь ввиду характер главного героя и основную идею пьесы и руководствоваться ими при сочинении музыки». «Так как оркестр в наших пьесах некоторым образом

заменяет античный хор, то знатоки давно уже выражали желание, чтобы характер музыки... более соответствовал содержанию пьес, каждая пьеса требует для себя особого музыкального сопровождения» [цит. по: 8]. Вскоре появилась музыка к спектаклям, отвечающая этим требованиям. Особого внимания заслуживают произведения венских классиков – В. А. Моцарта, к драме «Тамос, король Египта» Геблера, 1779; Й. Гайдна (к пьесе «Альфред, или Король-патриот» Бикнелла, 1796). Но главное отличие музыки драматического театра оставалось прежним: это вид прикладного, «оформительского» искусства, к которому великие музыканты относились свысока.

Еще одним примером взаимодействия драматического театра и музыки становится жанр мелодрама. Данный жанр представляет собой вариант взаимодействия в напряженной психологической драме пантомимы, декламации и инструментальной музыки, чутко следующих за развитием сценической ситуации на протяжении непрерывно развивающейся сквозной сцены. «Разговорные и музыкальные фразы, порою чрезвычайно короткие, состоящие из одного слова, из одного такта, имели точную фиксацию. Некоторые моменты монологов произносились на фоне непрерывного музыкального сопровождения» [цит. по: 13]. Первый образец мелодрамы находим у Ж.Ж. Руссо, это Лирические сцены «Пигмалион» (1762 г.) на сюжет из «Метаморфоз» Овидия. Постановки «Пигмалиона» осуществлялись с музыкой разных авторов, премьера сопровождалась сочинением О. Куанье (1770 г.), известен вариант И. Бенды (1779 г.), к тому времени композитор был автором еще двух мелодрам - «Ариадна на Наксосе» (1774) и «Медея» (1775). В России жанре мелодрамы активно разрабатывался на рубеже 18-19 вв. Наибольшую известность получил «Орфей» Е. Фомина (1792)³. Но достижения этого жанра повлияли в первую очередь на

³ Известны также мелодрамы «Андромеда и Персей» (1802), «Церцея и Улисс» (1802), «Суд царя Соломона» (1803). А. Титова.

оперную драматургию⁴. А после взлета интереса на рубеже XVIII - XIX вв., сценическая мелодрама на протяжении целого века перестала интересовать композиторов, в качестве редкого исключения можно привести монодраму Г. Берлиоза «Лелио, или Возвращение к жизни», (1831/1855).

Наибольшее влияние на дальнейшую судьбу музыки к спектаклям оказало творчество Л. ван Бетховена. Его первая же работа – увертюра Кориолан (1807) к трагедии Генриха-Йозефа Коллина – считается первой в истории концертной увертюрой, которая заложила основы романтической программности обобщенного типа. Но и Бетховен данный жанр не жаловал. Известно, что, сочиняя по заказу дирекции Венского придворного театра музыку к трагедии Гёте «Эгмонт» в 1809-1810 гг., композитор работал «исключительно из любви к поэту». Музыка к «Эгмонту» включает увертюру и 9 номеров. В увертюре вновь обобщённо передано содержание узловых моментов драмы. Внутри спектакля звучат предписанные Гёте «Песни Клерхен», мелодрамы «Смерть Клерхен», «Сон Эгмонта». Бетховен, насколько это возможно в условиях драматической сцены, остается верен себе, создавая масштабные, законченные по форме симфонические эпизоды (увертюра, антракты, финал), которые заслуженно обрели концертную жизнь.

Развитие музыки драматического театра продолжилось по намеченному Бетховеном пути, примерами могут служить Концертная увертюра и Музыка к пьесе У. Шекспира «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона (1826 г. и 1840 г.), Музыка к трагедии Н. Кукольника «Князь Холмский» М.И. Глинки (1842 г.), Музыка к трагедии В. Шекспира «Король Лир» М.А. Балакирева (1858-61, 1902-05), Увертюра и музыка к поэме «Манфред» для чтеца, солистов, хора и оркестра (ор.115) Р. Шумана (1848 г.). Как видно даже из этого краткого списка, музыка для драматического театра с середины XIX в. начинает становиться для

⁴ Как яркий драматургический прием мелодрама отмечается во многих операх: «Водовоз» Л. Керубини (1800), «Фиделио» Л. Бетховена (1805), «Ундина» Э.Т.А. Гофмана (1814), «Вольный стрелок» К. Вебера (1821).

композиторов все более и более привлекательной. К 70-м гг. в этой области будет создано уже значительное количество шедевров. Например, «Арлезианка» Ж. Бизе (1872), Музыка к пьесе Н.А. Островского «Снегурочка» П.И. Чайковского (1873 г.), Музыка к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт» Э. Грига (1875 г.)

Глава 3. История создания Увертюры и музыки к поэме «Манфред» для чтеца, солистов, хора и оркестра (ор.115)

Театральность – изначальная отличительная черта дарования Р. Шумана. Она проявилась и в его фортепианной музыке («Бабочки», «Карнавал», «Лесные сцены», «Восточные картины», персонажи «Давидсбунда»), и в музыкальной критике, с ее Флорестаном, Эвзебием и майстером Раро.

То же мы наблюдаем и в вокальных циклах, которые становятся не только синтезом поэзии и музыки, но и соединением музицирования с актерской игрой. В работе «Парадоксы оперной судьбы. Геновева Роберта Шумана» О. Зырянов [9] отметил цикл «Семь песен Елизаветы Кульман» ор 104, в котором кроме собственно текста вокальной партии, имеются словесные вступления к каждому номеру, предисловие и послесловие.

Добавим к этому балладу для декламатора и фортепиано «Прекрасная Хедвиг», ор.106 (1849), или 2 баллады для декламатора и фортепиано, ор.122 (1852-53). Одним из центральных сочинений позднего периода творчества исследователи называют Ораторию «Сцены из „Фауста“ Гёте» (1844-1853). Она представляет собой ряд картин для солистов, хора и оркестра, соответствующих отдельным поэтическим отрывкам лирического или философского характера⁵.

⁵ 1-я часть: 1 Сцена в саду (Гретхен и Фауст); 2 Гретхен перед образом Mater dolorosa; 3 Сцена в соборе (Гретхен и Злой дух)

2-я часть: 4 Ариэль. Восход солнца. Фауст. Хор; 5 Полночь; 6 Смерть Фауста

3-я часть “Просветление Фауста”: 7 Хор: «Круча над кручею, чаща дремучая»; 8 Патер Экстатикус: « Жар сверхъестественный»; 9 Патер Профундус: « И высаящиеся обрывы»; 10 Хор ангелов: «Спасен высокий дух от зла»; 11 Доктор Марианус: « Здесь вид открыт с высот»; 12 «Миродержица, склонись»; 13 Мистический хор: « Всё быстротечное – символ, сравненье».

Это – своеобразный духовный дневник, в котором есть место и драматическим сценам (В соборе, Смерть Фауста), и глубоким психологическим портретам главных героев. В этом сочинении вновь прослеживается тенденция осознанного обращения к «пьесе для чтения» и создания композиции, которую можно охарактеризовать как «опера для слушания». Следует упомянуть, что существуют вполне удачные попытки сценической интерпретации данной оратории (например, в Берлинской опере).

При обращении композитора к собственно театральной музыке последовали длительные поиски сюжета для оперы. Они демонстрируют широту литературных интересов Р. Шумана ⁶. Он обращается к эпосу, которым впоследствии воспользуется Р. Вагнер, исторической пьесе, трагедии, драме, комедии, поэме, сказке, новелле, пьесе с острым психологическим конфликтом и сильными характерами. Среди возможных сюжетов находим и «Корсар» Байрона. Но окончательный выбор пал на «Геневу», психологическую драму поэта-романтика Ф.К. Геббеля. За оперой закрепилось определение «малоудачная», но ее музыкой восторгались, считая шедевром Г.А. Ларош, Ц.А. Кюи и П.И. Чайковский. В указанной статье О. Зырянова приводится мнение С.М. Слонимского: «Рискуя прослыть чудаком, я должен признаться, что «Геновева» – моя любимая опера. <...> Если говорить о самом главном элементе оперной композиции – о сочетании речитативного и арийного, о претворении речи человеческой в музыкальную речь, в речевую мелодику, то в немецкой музыке, на мой взгляд, Шуман – на самом первом месте. <...> А сколько в партитуре находок! Как звучат трубчатые колокола в фантастической, тревожной сцене перед приходом слуг (финал второго акта), воинские трубы, вторжения больших ударных инструментов, камерные сцены! В общем, в этой сфере я большой

⁶ Он рассматривал такие сюжеты как: «Тиль Уленшпигель», «Тайный пророк Хороссана» (повесть из «Лаллы Рук» Томаса Мура), «Мазепа» Словацкого, «Цветок счастья» Андерсена, «Тристан и Изольда», «Нибелунги», «Вартбургские состязания», «Одиссей», «Колумб», «Мария Стюарт» и др. После создания «Геновевы» по Геббелю Шуман думает об операх по «Мессинской невесте» Ф. Шиллера, «Герману и Доротее» И.В. Гёте.

поклонник сдержанного оркестра Шумана, который имеет свои плюсы: невыпячивание чисто оркестровых, чисто тембровых моментов заставляет и композитора, и исполнителя, и слушателя углубиться в самую музыкальную фактуру. Красочность содержится здесь и в гармонии, в ее сплетениях. Мне кажется, что предубеждение против оркестра Шумана давно пора развеять». Далее в своих высказываниях Слонимский называет Геновеву «забытым, но абсолютно живым шедевром» [9]. Мы приводим столь длинную цитату потому, что многие ее суждения напрямую можно отнести и к музыке к поэме «Манфред». Между оперой и «Манфредом» есть и еще несколько совпадений: и в первом и во втором случае композитор вмешался в работу над текстом. И в «Геновеве», и в «Манфреде» изначально нет внешнего эффектного действия. Это во многом обусловлено эстетическими взглядами композитора, его стремлением акцентировать лирико-психологическое начало.

Увертюра и музыка к поэме «Манфред» для чтеца, солистов, хора и оркестра (ор.115) была завершена Шуманом в 1848 г. Об истории создания этого произведения известно мало, поскольку премьера «Геновевы» как бы затмила процесс работы над «Манфредом» и оставила его в тени. В одной из записных книжек Шумана от 1848 г. есть следующие заметки: «5 августа – «Манфред» – воодушевление – эскизы»; «22 ноября – «Манфред» окончен»; «23 ноября – готова инструментовка «Манфреда» [5, 439].

Написанная в 1848 г, увертюра была впервые исполнена на концерте Гевандхауса в Лейпциге 14.03.1852 г. Премьера спектакля состоялась в Немецком национальном театре 13.06.1852 г. с оркестром под управлением Ф. Листа. Шуман не смог присутствовать на спектакле из-за болезни, но следил за его подготовкой, советовался с режиссёром. Так, в письме к Листу от 5.11.1851 г. композитор писал: «По-моему, всё вполне исполнимо; впрочем, некоторые сомнения следовало бы обговорить с режиссёром: так, например, не надо ли, чтобы духи в 1 части воспринимались также и зрительно (так мне кажется)» [5, 292].

Как отмечено выше, «Манфред» был написан почти сразу после «Геновевы», продолжив тенденцию обращения к музыкальному театру. Шуман хотел провести эксперимент в этой области и создать произведение в новом жанре - «не оперу или зингшпиль, или мелодраму, но «драматическую поэму с музыкой» [2, 731]. Примечательно, что сам композитор определяет жанр и ставит акцент именно таким образом – не «музыка к поэме», а «поэма с музыкой». Сценическое действие в «Манфреде» имеет первостепенное значение, а музыка (за исключением увертюры) лишь подчёркивает и сопровождает его, но не претендует на самостоятельность.

Байрон указывал, что писал «Манфреда» для чтения, а не для постановок в театре. Это сразу становятся ясно при изучении текста; как уже упоминалось, в большинстве случаев события не разворачиваются, а узнаются из монологов Манфреда (которые составляют огромный процент текста). Духи или другие мифические существа, составляющие значительную часть действующих лиц, то перевоплощаются, то растворяются в воздухе, что было сложно изобразить на сцене в 19 веке. Это видно из цитированного письма, в котором композитора беспокоит именно зримое воплощение духовных субстанций. Вероятно, это – одна из причин того, что сценическая реализация «Манфреда» Байрона-Шумана «не оказалась жизнеспособной» [2, 731].

Говоря о тексте, следует заметить, что, как и в случае с «Геновевой», Шуман самостоятельно произвёл его обработку и сокращение для сценического воплощения. Композитор писал издателю Г. Хертелю, что этот текст должен быть приведён в нотах полностью: «Если не знать, какая связь существует между музыкой и стихотворением, она останется для всех загадкой, тем более что драматургическая обработка, которую я делал для сценического исполнения моего «Манфреда», во многом отстывает от оригинала, так что если кто-нибудь, желая вникнуть в музыку, возьмёт какой-нибудь из имеющихся переводов, он всё-таки не уяснит себе развитие всего произведения» [5, 315]. Неразрывность связи между музыкой и текстом крайне характерна для Шумана, поэтому

необходимо проследить его работу с первоисточником и проанализировать сделанные им изменения.

Начальный монолог Манфреда Шуман оставляет без значимых изменений, однако важна ремарка о происходящем на сцене при появлении духов. У Байрона: «В темном конце галереи появляется неподвижная звезда и слышится голос, который поет»; у Шумана – «Становится видна звезда, будто прикованная к скале. Она неподвижна». Это не только показывает стремление композитора визуализировать поэму, но и вносит дополнительный психологический подтекст. Ремарка дает подсказку и о том, как именно возможно расположить на сцене звезду, которая не может висеть в воздухе, как предписано оригинальным текстом.

Песни духов сокращены (у Байрона их семь, у Шумана – четыре, соответственно голосам хора), а их немецкий перевод, отредактированный композитором, становится более ритмичным и удобным для распевания.

Важен текст, сопровождаемый музыкой в №3. В нём опущена самая важная и пугающая часть: «Пусть глубок твой будет сон, / Не коснется духа он. / Есть зловещие виденья, / От которых нет спасенья: / Тайной силою пленен, / В круг волшебный заключен, / Ты нигде их не забудешь, / Никогда один не будешь - / Ты замрешь навеки в них, - / В темных силах чар моих. / И **проклятья** вещей глас / Уж изрек в полночный час / Над тобой свой приговор: / В ветре будешь ты с тех пор / Слышать только скорбный стон; / Ночью, скорбью удручен, / Будешь солнца жаждать ты; / Но едва из темноты / Выйдет солнце над тобой - / Будешь ночи ждать с тоской.» [1, 496] Неназванный голос, произносящий эти слова, принадлежит Астарте (суть произносимых слов намекает на это) – и Шуман «исправляет» текст так, чтобы она не прокляла Манфреда. Ей остались только те слова, которые закладывают основу рассказа о её отношениях с героем: «Я в слезах твоих нашла / Яд холодной лжи и зла, / В сердце, полном мук притворных, / Кровь, чернее ядов черных. / Сорвала я с уст твоих / Талисман тлетворный их - / Твой коварно-тихий смех, / Как змея, пленявший всех. / Все отравы знаю я, - / И сильнее всех – твоя.» [там же]

Шуман изменил ответ феи Альп на рассказ Манфреда об Астарте, убрав небольшой, но важный его отрывок: «И ради / Одной из тех, кого ты презираешь, / ~~Над кем ты мог возвыситься, дерзая / Быть равным нам, ты пренебрег дарами / Властителей незримого и снова~~ / Унизился до жалких смертных! Прочь!». Композитор не допускает для Манфреда даже гипотетической возможности «возвыситься» над Астартой.

Глава 4. Несколько слов о музыкальной драматургии

Сочинение включает в себя увертюру и 3 части (15 номеров).

Увертюра – стр. 6-46 партитуры [7]

ЧАСТЬ 1

№1 «Песни духов» – стр. 47-52

№2 «Явление волшебного образа» – стр. 53-54

№3 «Заклятие духов» – стр. 55-62 ⁷

№4 (Манфред на вершине горы, появление охотника) – стр. 63

ЧАСТЬ 2

№5 (симфонический антракт) – стр. 64-68

№6 «Вызов феи Альп» – стр. 68-73

№7 «Гимн духов Аримана» – стр. 74-84

№8 (Манфред отказывается преклонять колени перед Ариманом) – стр. 85

№9 – стр. 86

№10 «Призыв (?) Астарты» – стр. 87-88

№11 «Обращение Манфреда к Астарте» – стр. 89-95

ЧАСТЬ 3

№12 (появление аббата) – стр. 96

№13 («Прощание с солнцем») – стр. 97-98

№14 – стр. 99-101

⁷ У Житомирского номер назван «Проклятие духов», но мы придерживаемся варианта, который более точно соответствует содержанию номера, Geisterbannfluch – Заклятие духов.

№15 («Заключительная сцена») – стр. 63

Состав оркестра парный: 2 флейты, флейта-пикколо (только в №7), 2 гобоя, английский рожок (только в №4), 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, литавры, большой барабан, тарелки, арфа (только в №6), струнные. Однако важно отметить, что в партитуре секция медных духовых прописана следующим образом: 2 Ventilhörner, 2 Waldhörner, 3 Ventiltrompeten. Шуман использует более старые варианты валторны и трубы для показа «метафизической» стороны действия: так, в номерах 1, 3, 8-10 – то есть при сопровождении песен или речи духов – снимаются современные версии этих инструментов, и остаётся только необычный, архаичный колорит. Подобный приём использовал Берлиоз в своей «Фантастической симфонии» – для создания «потустороннего» эффекта в эту партитуру был введён офиклеид.

Как было отмечено выше, некоторые инструменты появляются лишь на один номер. Эти тембры являются характеристиками героев, которые присутствуют на сцене только в течение одного разговора с Манфредом – таким же образом сопровождающие их инструменты не звучат в других сценах. Так, в №4 английский рожок соло подчёркивает образ охотника, а в №6 фею Альп сопровождает арфа, причём введённая в оркестр как лёгкий, но важный оттенок.

Кроме тембров, в качестве особого символа используется тональность – ми-бемоль минор. Значение этой ладовой краски отсылает к №13 из цикла «Любовь поэта» («Во сне я горько плакал») – она для Шумана олицетворяет траур, глубокую трагедию. По этой причине в «Манфреде» ми-бемоль минор используется в главной партии, рисующей образ героя, и в заключительном номере, когда он умирает. Причём в обоих случаях он «скрыт» ключевыми знаками, указывающими на мажор (всякий раз устанавливающийся лишь к концу), поскольку Манфред бессмертен и, как бы он того ни хотел, не должен был погибнуть. Но наибольший интерес вызывает использование Шуманом того же приёма в №3, «Заклятие духов». Эта музыка звучит сразу после появления «волшебного образа», то есть духа, принявшего внешний вид Астарты – которой

уже давно нет. В драме этот факт ещё не раскрыт, но композитор вплетает в музыку тонкий намёк на него, предчувствие.

В качестве объединяющего всю композицию приема выделим интонационную драматургию произведения. Остановимся только на двух важных интонационных ячейках:

- хоральная, которая символизирует и связь с потусторонним миром, и недоступность мечты о возлюбленной;
- нисходящий ход, как образ крушения надежды.

Хоральный мотив впервые появляется в разработке увертюры в крайне сжатом виде. В дальнейшем из этой интонации как бы «вырастает» гимн духов Аримана, который, с одной стороны, символизирует переход Манфреда в другой мир, а с другой — становится символом его отчаяния, возвращаясь в оркестровом эпизоде после разговора с Астартой.

Пример 1. Р. Шуман. Манфред, увертюра и музыка к поэме Байрона для чтеца, солистов, хора и оркестра. Увертюра, разработка; №7 «Гимн духов Аримана» (фрагмент). №11 «Обращение Манфреда к Астарте» (фрагмент)

The image displays a musical score for Robert Schumann's *Manfred*, Op. 115. It consists of three systems of music. The first system is a piano introduction, with a red box highlighting a specific chordal texture. The second system is marked "Majestätisch. ♩ = 80." and features a prominent descending line. The third system is marked "Tempo wie vorher." and includes a "p cresc." marking. The score includes various dynamics like *pp*, *f*, and *sf*, and performance instructions like "Mit grosser Kraft." and "Mit tr.".

Нисходящее движение зарождается во вступлении и становится одной из основных его интонаций; далее оно появляется перед побочной партией (как в экспозиции, так и в репризе), и в заключительной партии перед кодой. Первое из этих появлений наиболее важно, так как находится на стыке с образом Астарты. Эта ассоциация сохраняется при появлении призрака Астарты.

Пример 2. Р. Шуман. Манфред, увертюра и музыка к поэме Байрона для чтеца, солистов, хора и оркестра. Увертюра, вступление (фрагмент), №2 «Явление волшебного образа» (фрагмент)

The image contains two musical score excerpts. The top excerpt is a piano introduction, featuring a complex texture of chords and moving lines in both hands. It includes dynamic markings such as *sf* and *f*. The bottom excerpt is a melodic line in the right hand, accompanied by a piano accompaniment in the left hand. It is marked *Leidenschaftlich, innig. ♩ = 69.* and includes dynamic markings *pp* and *f*.

Остановимся на нескольких наиболее значимых моментах произведения.

Увертюра – самая популярная часть «Манфреда». Она раскрывает внутренний мир уставшего, тоскующего героя, который ищет покоя; и это во многом созвучно образу байроновского героя. Действительно, усталость от жизни и поиск освобождения от неё – важная, однако не первостепенная тема поэмы. В ней превалируют другие черты Манфреда – гордость и некая сверхчеловеческая сила, являющиеся основной причиной его страданий.

Про образ шумановского Манфреда принято судить по увертюре. Общим мнением стало, что он «мягче байроновского – менее резок в своем драматизме, менее суров в дерзаниях воли, но в нем живет та же неукротимая страстность, тот же глубокий, неисчерпаемый романтизм чувства, знающего только высшие градусы напряжения – и в муке, и в мечте, и в борении сил» [2, 732]. Эта мысль

перекликается с отзывом Ф. Ницше: "У меня нет слов, только взгляд для тех, кто осмеливается в присутствии Манфреда произнести слово "Фауст". Немцы неспособны к пониманию величия: доказательство - Шуман. Я сочинил намеренно, из злобы к этим слащавым саксонцам контрувертюру к Манфреду, о которой Ганс фон Бюлов сказал, что ничего подобного он еще не видел на нотной бумаге: что это как бы насилие над Евтерпой" [4].

Увертюра написана в традиционной форме сонатного *allegro* со вступлением и кодой. Образность вступления обычно сравнивают с начальной сценой поэмы, проникнутой тем самым «мрачным эгоизмом» Манфреда, однако здесь присутствует и резкое сопоставление разных настроений, характерное для Шумана: так, первые же такты представляют собой резкий контраст между драматическим возгласом и последующей темой, которая становится основной для этого раздела. В партиях первых скрипок и альтов зарождается мотив, лежащий в основе главной партии.

Главная партия наполнена противоречивыми эмоциями, трагически-патетическим взрывам противостоят скорбные призывы, решительности – отчаяние.

Пример 3. Р. Шуман. Манфред, увертюра и музыка к поэме Байрона для чтеца, солистов, хора и оркестра. Увертюра, главная партия (фрагмент)

The image shows a musical score for the main theme of the Manfred Overture by Robert Schumann. The score is in 3/4 time, marked "Mouvement passionné (in leidenschaftlichem Tempo.)". It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The score includes dynamic markings like "Ped." and "f".

Побочная партия, связанная с образом Астарты, состоит из трёх элементов. «Развивающаяся как непрерывный мелодический поток, она на всем своем протяжении характерна и представляет собой цепь из самостоятельных мотивных звеньев» [2, 734] Первый из них — «мотив мольбы», как называет его Д.В. Житомирский; он позже появится в №11, на словах Манфреда «О, пощади: скажи, что любишь!»».

Пример 4. Р. Шуман. Манфред, увертюра и музыка к поэме Байрона для чтеца, солистов, хора и оркестра. Увертюра, первый элемент побочной партии и №11 «Обращение Манфреда к Астарте» (фрагмент)

Далее следует более напряжённый, порывистый пассаж. Окончание этого элемента побочной партии повисает на неустое, показывая вопросительную интонацию. Это продолжение последнего вопроса, который Манфред задал Астарте, ещё более яркое раскрытие его душевных мук, вызванных отсутствием ответа.

Последний раздел побочной партии Д.В. Житомирский называет «темой томления». Теперь, когда обе партии разобраны, необходимо отметить их тональное соотношение, которое крайне необычно. Основная тональность главной партии — ми-бемоль мажор, а побочной — фа-диез минор. Соотношение максимально далёкое (согласно систематике Римского-Корсакова): увеличенная секунда, шесть знаков разницы. Поскольку главная партия отображает образ Манфреда, а побочная — Астарту (через призму восприятия

героя), такой выбор тональности обусловлен показом того, что они находятся как бы в разных мирах, а расстояние между ними кажется непреодолимым — но вдруг исчезает в репризе. Кроме того, снова можно провести аналогию с циклом «Любовь поэта», где именно диэзные тональности отображают расцвет чувства, тёплую и светлую лирику; то есть, образ Астарты у Шумана перекликается именно с этими настроениями.

Стоит отметить одну интересную деталь — в №3 («Заклятие духов») в партии оркестра проводится тема «Симфонических этюдов», подчёркивающая мрачный колорит:

Пример 5. Р. Шуман. Манфред, увертюра и музыка к поэме Байрона для чтеца, солистов, хора и оркестра. №3 «Заклятие духов» (фрагмент);

Р. Шуман. «Симфонические этюды». Тема (фрагмент)

The image contains two musical excerpts. The top excerpt is for 'Zaklyatiye dukhov' (Op. 13, No. 3), featuring four bass staves. It is marked 'Langsam, feierlich.' with a tempo of 58 beats per minute. The lyrics 'Wenn der Mond auf stil-ler' are written below the staves. The bottom excerpt is from 'Symphonische Etuden' (Op. 10, No. 11), marked 'Andante' with a tempo of 52 beats per minute. It shows a piano accompaniment with various musical notations including dynamics, articulation, and fingering.

Одним из наиболее важных эпизодов произведения и местом генеральной кульминации является №11 - «Обращение Манфреда к Астарте». В этом моменте Шуман сохраняет текст Байрона, однако из-за характера музыки и предшествующих изменений реплик эта сцена воспринимается отлично от того, что можно увидеть в поэме. Смягчается не только образ Манфреда, но вместе с ним и Астарты, похожей на него, её «прощай» звучит уже не хладнокровно.

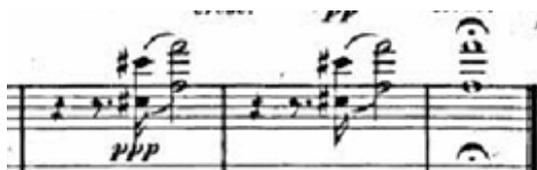
Музыкальное сопровождение первых слов Манфреда изобилует крайне тихими (струнные с сурдиной на пианиссимо) интонациями вдоха. Причина такого «заглушения» именно психологическая, а не практическая — это следует из того, что в других мелодраматических номерах музыка не заглушается до такой степени.

Пример 6. Р. Шуман. Манфред, увертюра и музыка к поэме Байрона для чтеца, солистов, хора и оркестра. №11 «Обращение Манфреда к Астарте» (фрагмент)



За последними словами Астарты у флейт дважды звучит восходящая кварта (интонация призыва) — мольба, оставшаяся без ответа:

Пример 7. Р. Шуман. Манфред, увертюра и музыка к поэме Байрона для чтеца, солистов, хора и оркестра. №11 «Обращение Манфреда к Астарте» (фрагмент)



Особенно интересен краткий оркестровый эпизод, следующий за этим диалогом. Он демонстрирует внутреннюю трагедию Манфреда: Астарта навсегда потеряна для него, и отчаяние от этой мысли передаётся яркими музыкальными красками. Помимо описанных выше интонационных связей, здесь имеет значение семантика тональности — h-moll по началу и ключевым знакам, H-dur по последнему аккорду. Интересно также, что динамический оттенок конца этого номера (forte fortissimo) не используется ни в каком другом месте, и здесь предполагается наибольшая за всё произведение сила звучания.

Заключение

Данное эссе является лишь первым подходом к интереснейшей теме – театральные замыслы в позднем творчестве Р. Шумана. «Манфред» в интерпретации Р. Шумана – произведение выдающееся, при заинтересованном режиссерском прочтении он способен занять достойное место в современном театре или кино. В тексте Байрона композитор сместил смысловые акценты, создал несколько иной психологический и образный мир. Он живописал не мир мрачного байронического сверхчеловека, а трагедию сильного героя, который не способен жить без единственной любви. В силу особенностей собственного психического состояния, композитор в творчестве пытается изживать пугающие его образы. Отсюда в поздних опусах так много обращений к теме смерти и пугающей фантастике («Проклятое место» и «Вещая птица» в «Лесных сценах», Мотет ор. 93 «Verzweifle nicht im Schmerzenstal» - «Не отчаивайся во время боли»; ор 95, «Песни и напевы на стихи из «Вильгельма Мейстера» Гёте», ор. 98а и «Реквием по Миньоне» ор. 98b с его тоской по бессмертию), «3 фантастические пьесы для фортепиано», ор.111(1851), этот перечень можно продолжать, ссылаясь на образность непрограммной музыки данного периода творчества, но ограничимся последним примером – текстом песни №3 из цикла 5 песен и напевов для голоса и фортепиано, ор.127 (1850-51). В переводе А.Г. Майкова он звучит так:

Любовь моя — страшная сказка,	Нема была дева, как мрамор...
Со всем, что есть дикого в ней,	К ногам её рыцарь приник...
С таинственным блеском и бредом,	И вдруг великан к ним подходит,
Создание жарких ночей.	Исчезла красавица вмиг...
Вот — «рыцарь и дева гуляли	Упал окровавленный рыцарь...
В волшебном саду меж цветов...	Исчез великан...» а потом...
Кругом соловьи грохотали,	Потом... Вот когда похоронят
И месяц светил сквозь дерев...	Меня — то и сказка с концом!..

Список использованной литературы

1. Байрон, Дж. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 4 / Дж. Байрон. - М. : Правда, 1981. - 496 с.
2. Ганзбург, Г. И. «Песенный театр Роберта Шумана» / Г. И. Ганзбург // Музыкальная академия. — М., 2005. — № 1.
3. Житомирский, Д. В. Роберт Шуман / Д. В. Житомирский. - М. : Музыка, 1964. - 880 с.
4. Лермонтов, М. Ю. Полное собрание сочинений в 4-х т. Т. 1. Стихотворения / М. Ю. Лермонтов. - М. ; Л. : ОГИЗ , 1948. - 394 с. : ил.
5. Ницше, Ф. Сочинения : в 2 т. Т. 2 / Ф. Ницше. - М. : Мысль, 1990.
6. Шуман, Р. Письма / Р. Шуман ; пер. с нем., сост., ред., вступ. ст., коммент., указ. Д. В. Житомирского. - М. : Музыка, 1970. - 525 с.
7. Шуман, Р. Собрание сочинений в 7 т. Т.4. / Р. Шуман. — Лейпциг : Breitkopf & Härtel, 1882.
8. Байронизм в его историческом развитии и значении (Котляревский)/ДО // Викитека URL:
[https://ru.wikisource.org/wiki/Байронизм_в_его_историческом_развитии_и_значении_\(Котляревский\)/ДО](https://ru.wikisource.org/wiki/Байронизм_в_его_историческом_развитии_и_значении_(Котляревский)/ДО) (дата обращения: 16.02.2025).
9. Зырянов, О. В. Парадоксы оперной судьбы. Геновева Роберта Шумана / О. В. Зырянов. — Текст : электронный // Проза.ру : [сайт]. — URL: <https://proza.ru/2010/01/16/1104> (дата обращения: 01.03.2025).
10. Литургическая драма // Большая российская энциклопедия. — 2004-2017. — URL: <https://old.bigenc.ru/literature/text/5295856> (дата обращения: 10.02.2025).
11. "Манфред", анализ поэмы Байрона // Goldlit. — URL: <https://goldlit.org/byron/1106-manfred-analiz> (дата обращения: 22.09.2024).
12. Раку, М. Г. Прокофьев и «Египетские ночи» в таировском Камерном театре // Искусство музыки: теория и история. — 2022. — № 26. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prokofiev-i-egipetskie-nochi-v-tairovskom-kamernom-teatre> (дата обращения: 17.02.2025).

13. Сафонова, Д. В. Из истории сценической мелодрамы / Д. В. Сафонова // Наука и современность. — 2010. — № 4-1. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iz-istorii-stsenicheskoy-melodramy> (дата обращения: 01.03.2025).
14. Театральная музыка. — Текст : электронный // Belcanto : [сайт]. — URL: <https://www.belcanto.ru/teatralnaya.html> (дата обращения: 01.02.2025).
15. Александров, Н. Н. Джордж Байрон. Его жизнь и литературная деятельность / Н. Н. Александров. — Текст : электронный // LiveLib : [сайт]. — URL: <https://www.livelib.ru/book/82526/read-dzhordzh-bajron-ego-zhizn-i-literaturnaya-deyatelnost-nikolaj-aleksandrov/~9?ysclid=m6nuuph4o876360524> (дата обращения: 02.03.2025).
16. Чёртов мост. — Текст : электронный // Википедия : [сайт]. — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D1%91%D1%80%D1%82%D0%BE%D0%B2_%D0%BC%D0%BE%D1%81%D1%82 (дата обращения: 10.03.2025).