

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (доктор иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьев (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Е. Ш. Давиденкова-Хмара (канд. иск., доцент
СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. А. Меньшиков (доктор иск., профессор
СПбГК и АРБ)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
А. А. Панов (доктор иск., профессор СПбГУ)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
А. И. Янкус (канд. иск., доцент СПбГК)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
А. М. Цукер (доктор иск., профессор
Ростовской консерватории)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2024

Содержание

От редакции 6

Статьи

Анатолий Милка

Цена ошибки 10

Марина Рыцарева

Миф о Бахе в популярной культуре 28

Татьяна Кюрегян

Иоганн Себастьян Бах
в музыкальном самосознании
Роберта Шумана 42

Тамара Твердовская

Баховские хоралы в издании
Шарля Гуно (1870): принципы отбора
и комментарии 64

Андрей Денисов

Иноконфессиональные музыкальные
цитаты в литургических и светских
жанрах второй половины XVI —
первой половины XIX в.
и Credo Мессы h-moll И. С. Баха 82

Кира Южак

О тематической работе в трех фугах
Иоганна Себастьяна Баха 106

Мария Мониц

Учебная фуга Сергея Танеева
на баховскую тему 130

Алла Янкус

Школа Н. А. Римского-Корсакова:
курс специальной теории
в учебных работах А. К. Глазунова 160

Марина Гирфанова

Технология построения двухголосных
канонических секвенций в интермедиях
фуг «Хорошо темперированного клавира»
И. С. Баха 190

Лариса Гервер

Баховская фуга cis-moll (ХТК I)
в метротектонических планах
Г. Э. Конюса 208

Документы

Лариса Кириллина

Проблемы исполнения произведений
И. С. Баха в письмах Г. Рамина
к М. Л. Старокадомскому 226

Сведения об авторах 251

Указатель публикаций в журнале
«Opera musicologica» за 2024 год.
Том 16 (№№ 1–4) 259

Информация для авторов 269

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Dr. habil.
in Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen
University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief
(*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*Dr. habil. in Art History,
Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Dr. habil. in Cultural Studies,
Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Yekaterina Davidenkova-Khmara (*PhD, Assoc.
Prof., SPb Conservatory*)
Natalia Degtyareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow,
Musicology, City, University of London*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Leonid Menshikov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory, Vaganova Ballet Academy*)
Larissa Nikiforova (*Dr. habil. in Cultural Studies,
Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Alexei Panov (*Dr. habil. in Art History, Prof., SPb
University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow
Conservatory*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University
of Zurich*)
Catherine Doulova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia
University*)
Natalia Gilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Dr. habil. in Art History, Leading
Research Fellow, State Institute for Art Studies,
Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Tatyana Naumenko (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute
of Russian Literature of the Russian Academy
of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Dr. habil. in Art History,
Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow,
State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University
of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Dr. habil. in Cultural Studies, Prof.,
Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Anatoly Tsuker (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency
for Information Technologies and Communications
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific
Journals in which major scientific results of theses for
academic degrees of doctor and candidate of sciences should
be published (recommended by the Higher Attestation
Commission of the Ministry of Science and Higher
Education of the Russian Federation).

*The published materials or any part of it cannot
be reproduced in printed or electronic form without
the permission of the publisher.*

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2024

Contents

Editorial 7

Articles

Anatoly Milka

The Cost of Error 10

Marina Ritzareva

The Bach Myth in Popular Culture 28

Tatyana Kyuregyan

Johann Sebastian Bach
as Part of Robert Schumann's
Musical Identity 42

Tamara Tverdovskaya

Charles Gounod's Publication
of Chorales by J. S. Bach (1870):
Selection Principles and Comments 64

Andrei Denisov

Interconfessional Musical Quotations
in Liturgical and Secular Genres
from the Second Half of the 16th Century
to the First Half of the 19th Century
and the Credo from Mass h-moll
by J. S. Bach 82

Kyra Yuzhak

On the Thematic Work in Three Fugues
by Johann Sebastian Bach 106

Maria Monich

Sergei Taneyev's Student Fugue on a Theme
by Bach 130

Alla Yankus

The School of Nikolai A. Rimsky-Korsakov:
Special Theory Course in the Student Works
of Alexander K. Glazunov 160

Marina Girfanova

The Technique of Constructing Two
Voice Canonical Sequences in the Fugue
Episodes of J. S. Bach's "The Well-Tempered
Clavier" 190

Larisa Gerver

The Metrotechtonic Plans of Georgi Conus
for Bach's C Sharp Minor Fugue
from WTC 1 208

Documents

Larissa Kirillina

Problems of Performing Works
by Johann Sebastian Bach in G. Ramin's
Letters to M. L. Starokadomsky 226

Contributors to this issue 251

Article Index (2024. Vol. 16, no. 1–4) 264

Directions to contributors 269

Научная статья

УДК 781.4

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.003

Иоганн Себастьян Бах в музыкальном самосознании Роберта Шумана

*Татьяна Суреновна Кюрегян*Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва,
Россияtatyana-kyuregyan@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4759-9319>

Аннотация. «Ты должна полюбить во мне Баха», — писал Шуман Кларе Вик: так он видел главное в себе на 28-м году жизни. Совсем недолго занимаясь композицией с наставником (Г. Дорн) и эпизодически — самостоятельно по учебным руководствам (Г. Вебера, Ф. Марпурга, Л. Керубини), Шуман своими истинными учителями считал великих мастеров, из которых первый — И. С. Бах. Виртуозно овладев сложнейшей полифонической техникой (и особенно ценя свои фуги на В-А-С-Н), Шуман по-настоящему воплотил почерпнутое им у Баха в своем особом мире *скрытой полифонии*, растворенной в романтической гармонии и фактуре — там, где Бах «не слышен», но задает особую высоту чувствования. Другой парадокс: глубокое убеждение композитора в том, что постороннее вмешательство в великую музыку есть «величайшее оскорбление» для искусства, публичный призыв Шумана оградить сочинения классиков от *современных обработок*; и вдруг, в последний светлый год перед ментальной катастрофой — неудержимая потребность *аранжировать* И. С. Баха (!), создать фортепианное сопровождение к его *сольным* циклам для скрипки и для виолончели (что и было осуществлено). Отчего? Авторские объяснения не устраняют глубинных вопросов на уровне композиторского самосознания, задаваться ими правомерно, даже если они не могут иметь однозначных ответов.

Ключевые слова: Роберт Шуман, Иоганн Себастьян Бах, *скрытая полифония*, барокко, романтизм, *аранжировка*, *композиторское самосознание*

Для цитирования: Кюрегян Т. С. Иоганн Себастьян Бах в музыкальном самосознании Роберта Шумана // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 4. С. 42–63.
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.003>

© Кюрегян Т. С., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.003

Johann Sebastian Bach as Part of Robert Schumann's Musical Identity

Tatyana S. Kyuregyan

Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

tatyana-kyuregyan@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4759-9319>

Abstract. “You must love Bach in me”, Schumann wrote to Clara Wieck: this was how he saw the most important thing in himself in the 28th year of his life. After studying composition for a very short time with a tutor (G. Dorn) and occasionally on his own with the help of handbooks (G. Weber, F. Marpurg and L. Cherubini), Schumann considered the great masters as his true teachers, the first of whom was Johann Sebastian Bach. Having mastered the most complex polyphonic techniques with virtuosity (he was particularly fond of his own B-A-C-H fugues), Schumann truly embodied what he had learned from Bach in his own special world of *hidden polyphony*, dissolved in Romantic harmony and texture — where Bach is “not heard” but sets a special height of feeling. On the other side a paradox: the composer’s deep conviction that external intervention in great music was “the greatest insult” to art; Schumann’s public appeal to protect classical works from *modern arrangements*; and suddenly, during the last good year before his catastrophic mental decline, he has an irrepressible need to arrange J. S. Bach (!), to create a piano accompaniment to his solo cycles for violin and cello (which was accomplished). Why? The author’s explanations do not eliminate profound questions at the level of the composer’s identity; it is legitimate to ask them, even if there are no clear answers.

Keywords: *Robert Schumann, Johann Sebastian Bach, hidden polyphony, baroque, romanticism, arrangement, composer’s self-conscience*

For citation: Kyuregyan, Tatyana S. Johann Sebastian Bach as Part of Robert Schumann’s Musical Identity. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 42–63. (In Russ.).
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.003>

© Tatyana S. Kyuregyan, 2024

Иоганн Себастьян Бах в музыкальном самосознании Роберта Шумана

Литература о Роберте Шумане огромна. Фактология его жизни и творчества проработана с большой тщательностью, и она продолжает обогащаться. Среди множества публикаций появляются все новые материалы с уточнением в общих чертах известных сведений о художественном пути музыканта¹. Но владеть фактами — еще не значит осмыслить их до конца. Подчас они склоняют к вопросам, казалось бы, простым, но не имеющим прямых ответов. И всё же о них стоит задуматься, даже если однозначные выводы невозможны (что в искусстве не редкость). Именно к таким вопросам на тему *Шуман и Бах* обращена настоящая статья, где известные данные, собранные в плотный документальный блок цитат, призваны лишь подвести к глубоко скрытой проблеме, и где важно не «что», а «почему» — пусть и без исчерпывающего ответа.

* * *

Вынесенная в заголовок формулировка может показаться рискованной, если бы не слова самого Шумана — поразительные слова, обращенные к Кларе Вик, где он грезит об их жизни, когда они, наконец, соединятся, и у них будет общий дом, где цветы, и музыка, и взаимопонимание столь полное, что...

«Ты должна полюбить во мне Баха!»

Именно так сказано в письме от 4 января 1838 г., когда Роберту шел 28-й год, а Кларе — 19-й [Шуман 1970, 166].

Всем известно о двух музыкальных кумирах Шумана, которые «вели» его по жизни с молодости до последних лет.

¹ Среди них имеются и специальные работы, посвященные рецепции Шуманом особо значимых для него творческих фигур, начиная с И. С. Баха: [Dadelsen 1957], [Bischoff 1997], [Wendt 2001], [Köhler 2007], [Stinson 2015] и другие. Автор благодарит Д. Г. Ломтева за предоставление ряда источников.

...Мой путь довольно одинокий, я знаю это! <...> путь, где на меня глядят издалека лишь мои великие вдохновители — Бах и Бетховен [Шуман 1970, 331].

Но каково было не влияние, а *проникновение* Баха в музыкальную душу и сознание Шумана, если *через него* он видел главное в себе и раскрывался своей далекой возлюбленной? Каким путем Шуман пришел к *такому самоощущению*? Как он прожил свои первые 20 лет в музыке? Обратимся к цитатам.

Композиции до 20 лет я вообще не обучался, хотя сочинять начал рано [цит. по: Лосева 2000, 67, 24].

А чему же, у кого и как долго он обучался в музыке? Известны три его учителя.

Иоганн Готфрид Кунч (Kuntsch) занимался с Робертом игрой на фортепиано в детстве, с семи до пятнадцати лет. Музыкант-практик, из самоучек, довольно посредственный исполнитель, по словам Шумана, он, однако, много значил для него.

Вы были единственным, кто признал во мне преобладающий музыкальный талант, кто уже заранее указал путь, на который рано или поздно меня должен был вывести мой добрый гений [Шуман 1970, 166], —

писал он из Лейпцига в 1832 г., окончательно ступив на профессиональную стезю.

Когда в старших классах гимназии ученик, по мнению учителя, перерос его, Роберт продолжил музицировать самостоятельно в любительской среде маленького Цвикау, где был известен как пианист и начинающий композитор. Однако «полное отсутствие руководства, ощутимо: слух, [фортепианная] техника в особенности, теория»², по позднему признанию Шумана.

Другого педагога, с крепкой профессиональной репутацией, юноша обрел только в Лейпциге, куда перебрался в неполные 18 лет обучаться юриспруденции в университете. Им стал Фридрих Вiek (Wieck), который поддержал надежды Шумана на пианистическую карьеру и занимался

² Цит. по: [Лосева 2000, 24].

с ним фортепианной игрой суммарно (за вычетом пребывания Роберта в Гейдельберге) около двух лет. Чем это закончилось, известно.

С обострением болезни руки Шуман все больше склонялся к сочинению, и в его жизни появился третий наставник. «В 1831 году я, наконец, начал проходить упорядоченный курс композиции у Генриха Дорна (Dorn)»³; занятия продолжались 9 месяцев.

Дорн вспоминал:

У него не было тогда никакого теоретического образования — по крайней мере, систематического, поэтому мы начали с азов генерал-баса, и первый четырехголосный хорал, который я ему задал, чтобы проверить его познания в области гармонии, был образцом неправильного голосоведения [цит. по: Лосева 2000, 66].

Отзыв Шумана после первого занятия (в дневниковой записи от 13.07.1831)⁴:

Вчера начал также у музикдиректора благородный генерал-бас! <...> Я едва ли хотел бы знать больше, чем я знаю. Неясность фантазии или ее бессознательность остается ее поэзией [Шуман 1970, 593].

Полугодом позже в письме Ф. Вику (11.01.1832):

...к Дорну я никогда не смог бы привыкнуть; он хочет заставить меня под музыкой понимать фугу. — Небо! Как же различны люди. Но, разумеется, я чувствую, что теоретические занятия оказали на меня хорошее влияние [Шуман 1970, 151].

В дальнейшем Дорн отмечал, что

Шуман в период своего ученичества был неутомимым тружеником, и если я задавал ему одну задачу, всегда выполнял несколько [цит. по: Лосева 2000, 66].

Однако не все было гладко: случались долгие паузы по разным причинам, включая финансовые. В итоге Дорн прекратил занятия с Шуманом,

³ Цит. по: [Лосева 2000, 67].

⁴ Оригинальная запись в дневнике: [Schumann 1971, 349–350].

отметив, что «одной из его последних работ была каноническая пьеса в двойном контрапункте дуодецимы», которая «представляла собой еще и занятный фортепианный этюд» [Лосева 2000, 66].

Учителей из плоти и крови у Шумана больше не было, далее он продолжал работать над контрапунктом самостоятельно, по учебникам, и их тоже было три.

«Трактат о фуге» Фридриха Марпурга⁵, о чем он написал Кунчу в Цвиккау (27.07.1832):

Теоретический курс — до канона — я закончил несколько месяцев назад у Дорна; [далее] я проштудировал его сам по Марпургу. Марпург — теоретик, весьма заслуживающий внимания [Шуман 1970, 166]⁶.

Тогда же Шуман упражнялся по руководству Якоба Готфрида Вебера «Опыт упорядоченной теории музыкальной композиции»⁷, к которому обращался и раньше в связи с гармонией⁸.

Наконец, еще одна работа — «Курс контрапункта и фуги» Луиджи Керубини⁹ — вошла в его жизнь позже, в 1845 г.¹⁰, который отмечен самим Шуманом как *fugenpassion* — *страсть к фуге* [Schumann 1982, 381, 382]. Тогда он не просто упражнялся, но именно сочинял, творил в высших полифонических формах фуги и канона¹¹.

⁵ Friedrich Wilhelm Marpurg. Abhandlung von der Fuge (Erster Theil. Berlin: Haude und Spener, 1753; Zweiter Theil. Berlin: Haude und Spener, 1754).

⁶ В дневниковых записях Шумана (22, 23, 25 мая 1832) также есть заметки о контрапунктических бдениях над Марпургом; среди них майские, где после трудностей отмечается большая легкость работы и ее ускорение [Schumann 1971, 394, 396]. На следующем этапе интенсивных занятий полифонией в конце 1830-х Шуман вновь руководствовался трактатом Марпурга, но уже в издании 1806 г., полученном 17.10.1837 [Schumann 1987, 39, 467].

⁷ Jacob Gottfried Weber. Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst (3 Bd. Mainz: B. Schott, 1817–21); 3-е издание, «заново переработанное» (4 Bd. Mainz, Paris und Antwerpen, B. Schott's Söhne, 1830–32).

⁸ В дневниковой записи от 10.05.1831, например, выписаны нотами «основные аккорды» по Веберу [Schumann 1971, 335].

⁹ Luigi Cherubini [при участии F. Halévy]: Cours de contrepoint et de fugue (Paris, [1835]).

¹⁰ У Шумана было двуязычное франко-немецкое издание: Cherubini L. Theorie des Contrapunktes und der Fuge / Aus dem Französischen übersetzt von F. Stoepel / Cours de Contrepoint et Fugue. Leipzig: Fr. Kistner, Paris: M. Schlesinger, [1836].

¹¹ «Побочным продуктом» занятий стало подготовленное Шуманом в сентябре 1848 г. (для своего ученика по композиции К. Риттера) небольшое пособие по фуге. Долгое время знакомство специалистов с ним ограничивалось кратким описанием и нотными выдержками в труде В. Бёттихера, где оно представлено как *Lehrbuch der*

Но своими *главными учителями* Шуман всегда считал великих классиков, из которых первый для него — Иоганн Себастьян Бах. Еще будучи формально «музыкантом-любителем», в начале университетского обучения, Шуман с готовностью соглашался в своем музыкальном кружке сыграть Баха; *Хорошо темперированный клавир* у него постоянно был на рояле, как вспоминают товарищи [Лосева 2000, 47]¹². И так — всегда. В том же письме Кунчу после рассказа Шумана о занятиях по учебникам содержатся его известные слова:

В остальном же *Хорошо темперированный клавир* Себастьяна Баха — моя грамматика, и к тому же наилучшая [Шуман 1970, 166].

Примечателен метод его работы:

Фуги я последовательно расчленил, проследив их тончайшие разветвления [Шуман 1970, 166].

И еще примечательнее вывод: «польза от этого велика, как велико *общее моральное укрепляющее воздействие на человека*»¹³ (делится он сокровенным с близким ему по духу Кунчем)¹⁴. Позже, в 1838 г., он признавался: «Бах — мой хлеб насущный» [Шуман 1970, 346].

Fugenkomposition [Boetticher 1941, 614–615, 627]. Доступ к оригиналу, находящемуся в частном владении [Wendt 2001, Anmerkung 38], был затруднен, и в монографии конца XX в. ее автор, Дж. Даверио, отмечая в данном тексте сочетание идей Марпурга, Керубини и самого Шумана, все еще ссылаясь на Бёттихера [Daverio 1997, 406, 561]. Только в новом Собрании сочинений Шумана рукопись была опубликована в томе под общим заголовком *Studien zur Kontrapunktlehre*, вместе с пособием Керубини из личного собрания композитора с воспроизведением его пометок: *Schumann, R. Studien zur Kontrapunktlehre* / hrsg. von Hellmuth Federhofer und Gerd Nauhaus // Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VII, Werkgruppe 3, Bd. 5. Mainz: Schott, 2003. 360 S.

¹² О соприкосновении Шумана с музыкой И. С. Баха в детские и отроческие годы сведений не сохранилось; в культурной жизни Цвиккау той поры Бах отсутствовал [Wendt 2001]. Тем примечательнее следующий штрих: 13-летний Роберт (которого тогда равно притягивали музыка и литература), помогая отцу в его издательстве, позаботился о присутствии И. С. Баха в публикуемой биографической серии «Портреты знаменитейших людей всех времен и народов» [Bischoff 1997, 421–422].

¹³ [Шуман 1970, 166], курсив мой. — Т. К.

¹⁴ Менее известно у нас о последовательном изучении Шуманом аккордового письма у Баха, параллельно с полифоническим. «Предположительно в то же время Шуман приобрел себе баховский сборник 371 *четырёхголосных хоральных песнопений* (изданный К. Ф. Беккером в 1831 году). Его личный экземпляр хоралов сейчас утерян, хотя в аукционном каталоге 1930 года <...> приведены некоторые интересные детали о следах чтения и работы [с ним] Шумана. На форзаце тома рукой Клары Шуман написано: *Роберт Шуман каждый день играл по этой книжечке*. К 1842 году он, должно быть, как

В тяжелые минуты, говорит Шуман,

...я обычно с изнеможением беру моего старого Баха. Он снова придает мне силы для работы и заставляет радоваться искусству и жизни [Шуман 1970, 312].

И так всегда, когда его настигают очередные приступы мизантропии:

тогда я снова ищу спасения в Бахе и он снова дает мне радость и силу, помогающие действовать и любить [Шуман 1970, 503].

Размышляя об особом значении Баха для «так называемых» романтиков, как выражается Шуман, он признается:

...Я сам, в сущности, ежедневно исповедовался перед этой вершиной, надеясь, что, приобщившись к нему, стану чище и сильнее. <...> До Баха, по моему убеждению, вообще не дотянешься; он не соизмерим ни с кем [Шуман 1970, 534].

Ни в пространстве, по Шуману, ни во времени:

Бах — ни новый, ни старый, он нечто гораздо большее — вечный [Шуман 1970, 513].

И рядом с почти метафизическим величием, лукавый прозаизм: «...за Баха я готов отдать последний грош» (о дорогих билетах на концерт Мендельсона с баховскими сочинениями), и добавлено: «отдано от всего сердца» [Шуман 1970, 566].

И всю жизнь, подчеркнем, не только сердечное *восхищение* музыкой, но упорная *работа* над профессиональным постижением Баха, с молодос-

минимум дважды тщательно проработал хоралы, поскольку, помимо многочисленных замечок и поправок, он записал на последней странице: *Пересмотрено снова в сентябре 1842 года*» [Wendt 2001]. Уточним, что это было третье издание баховских хоралов, изначально собранных К. Ф. Э. Бахом. Первое имело сложную предыдательскую историю и вышло в двух томах (1765–1769); второе, подготовленное к публикации И. Ф. Кирнбергером, — в четырех томах (1784–1787); а третье — однотомное, в редакции К. Ф. Беккера, с его предисловием, датированным 9 декабря 1831 г. По данной причине само издание относят в ряде источников к 1832 г., как на веб-сайте, посвященном кантатам Баха: Braatz, Th. The History of the Breitkopf Collection of J. S. Bach's Four-Part Chorales (September 2006) URL: <https://www.bach-cantatas.com/Articles/Breitkopf-History.htm> (дата обращения 14.08.2024).

ти до последних дней. Когда Вик, противясь их союзу с Кларой, упрекает Шумана в «флегматичности и бездеятельности» — в год, когда созданы «Карнавал», «Крейслериана», «Новеллеты», Соната *fis-moll*, множество материалов для уже издававшегося журнала *Neue Zeitschrift für Musik*, — перечисляя свои свершения в письме Кларе, Роберт добавляет:

и притом ежедневные долгие часы напряженных занятий Бахом и Бетховеном [Шуман 1970, 363].

Во времена их «территориального отдаления» по требованию Ф. Вика Шуман настоятельно рекомендует и Кларе при удобном случае заняться в Вене с серьезным теоретиком изучением фуги: «это всегда радует и двигает вперед» [Шуман 1970, 345].

После свадьбы в «медовый месяц» молодые вместе изучают фуги Баха¹⁵. И в последующие семейные годы, чем дальше, тем больше, супруги сосредоточены на Бахе (у которого Шуман принимает «почти всё»), и позднем Бетховене (особенно — на поздних квартетах)¹⁶. Шуман поддерживал Клару как в концертном исполнении баховских фуг, так и в приватном.

В последние дни ты меня еще очень порадовала фугами Баха: почему ты мне так долго не играла фуги [Шуман 1970, 558].

Сам он, как известно, инициировал первое в Дюссельдорфе исполнение его любимых «Страстей по Иоанну». В духе старой традиции Шуман самолично переписал «много больших хоралов Баха», полученных от Мендельсона, которыми «упивался» [Шуман 1970, 513]. Деятельно поддерживал организацию Баховского общества (1851) с его целью издавать собрание сочинений Баха. Кажется, что у Шумана не было «ни дня без Баха».

Каковы же непосредственные, зримые плоды его баховского служения? Если считать сочинения в самостоятельных полифонических формах, то их не так много. За вычетом ранних учебных работ — всего около 20 фуг (включая фугетты) и около 15 канонов, которые появились в 1845 г., в 1847-м и 1853-м. И если *по ним* оценивать пожизненную баховскую вахту Шумана, можно испытать если не разочарование, то неко-

¹⁵ Об этом свидетельствуют их записи в «Супружеском дневнике», который Роберт и Клара вели, начиная с первого дня после свадьбы и заканчивая путешествием в Россию в 1844 году (Nauhaus G., ed. *The Marriage Diaries of Robert & Clara Schumann*. Boston: Northeastern University Press, 1993).

¹⁶ О чем Шуман сообщает уже в 1842 г. [Шуман 1982, 64].

торое удивление. Над фугами В-А-С-Н Шуман трудился так, по его словам, как ни над чем иным, и надеялся, что они будут достойны великого имени [Шуман 1970, 133, 147]. Но даже такой ценитель контрапункта в его традиционных формах, как В. В. Протопопов, самые проникновенные слова адресует другой шумановской полифонии, вольно прорастающей на гармонической основе [Протопопов 1986, 66–67]. О ней не без удивления писал в 30-е гг. и сам Шуман:

...особенно любопытно, как я почти всюду изобретаю каноническую форму и как постоянно нахожу подголоски в виде последующих вступлений — часто являются они и в обращениях, и с обратными ритмами [Шуман 1970, 347]¹⁷.

Сделаем предположение: Шуману «сами собой» являлись имитации и каноны не потому, что он постоянно изучал Баха и с головой был погружен в его способ мыслить. Возможно, напротив: Шуман так тянулся к Баху оттого, что чувствовал с ним глубочайшее внутреннее сродство, дарованное немногим¹⁸. И в наибольшей степени оно выражалась именно в погружении вечной полифонической идеи в новую шумановскую гармонию и совсем не барочную музыкальную ткань, где она возрождалась к иной жизни, — оставаясь внешне почти не узнаваемой, но хранящей сущностную для полифонии высоту чувствования¹⁹.

¹⁷ В зарубежной науке отмечают приоритет Г. Дадельзена, перенаправившего внимание с академических форм контрапункта у Шумана на нерегламентированное индивидуальное письмо. «Шумановская свободная полифония пользуется контрапунктом как средством, позволяющим в любой миг в любом голосе в любой точке звукового пространства расцветать новым мелодиям», — подчеркивает он [Dadelsen 1957, 49].

¹⁸ Как пишет Дадельзен, «везде можно почувствовать естественную канонически-контрапунктическую изобретательность, которой Шуман, вероятно, обладал изначально, но еще усовершенствовал по Баху» [Dadelsen 1957, 53]. Х. Й. Кёлер, указывая на разные проявления баховского в Шумане, подчеркивает, что оно не сводится к «внешне связанному с Бахом» фугообразному контрапункту: «Бах затрагивает Шумана в самой его сердцевине, и при идеальном, но постоянном баховском присутствии Шуман вырабатывает свой оригинальный стиль» [Köhler 2007, 245].

¹⁹ Потому и происходило у Шумана внутреннее отторжение «навязываемых извне» правил, даже если они формально подкреплялись авторитетом Баха (как случилось на занятиях с Дорном). По мысли Кёлера, Шуману нужно было самому прийти к их приятию, без «посредников» [Köhler 2007, 240]. В этом духе можно толковать, полагает Кёлер, и весьма обязывающую заметку в дневнике от 23.05.1832 (вскоре после расставания с Дорном): *стремиться подняться над правилами* [Schumann 1971, 395]. Ключом к шумановскому восприятию Баха он считает фразу, записанную чуть позже (28.05.1832): «*Но ты, фантазия, по-сестрински дай руку фуге*», что означает, по его мнению, призыв не жертвовать собой под диктатом логического мышления, не терять собственный энергетический потенциал, но направить «неподавленную фантазию» (даже всей мощью баховского духа) к работе с материалом, множественности музыкального

Вернемся, однако, к позднему Шуману, с его склонностью к ораториальным жанрам. Многими данное обстоятельство было воспринято с большими сомнениями. Кто-то полагал, что Шуман «исписался»²⁰; кто-то — особенно из далеких потомков — видел в том проявление болезни. Еще менее однозначно было встречено намерение Шумана в 1853 г. создать фортепианное сопровождение к баховским сонатам и партитам для скрипки соло, а также к сюитам для виолончели соло (в итоге полностью осуществленное).

Подобная идея особенно изумляет в свете принципиальной установки Шумана, которой он следовал всю жизнь: «классика неприкосновенна», если коротко. В 1847 г. в Дрездене Шуман даже выдвинул предложение о создании общественно-музыкальной секции, как он говорил, «для охраны сочинений классиков от *современных обработок*» [Шуман 1982, 163] (курсив мой. — Т. К.).

Тогда же он настаивал на целесообразности и другой секции «для обнаружения *искаженных* мест в произведениях классиков» [Шуман 1982, 163] (отталкиваясь от собственного опыта²¹).

Еще раньше, в 1845-м, Шуман писал в издательство Г. Хертеля о необходимости подготовки образцовой публикации «Хорошо темперированного клавира», очищенной от неточностей и где были бы напечатаны друг под другом разные варианты из самого Баха [Шуман 1982, 110]. Его тре-

оформления и моральной серьезности образа действий — по-братски, но оставаясь ведущим началом [Köhler 2007, 241].

Тем удивительнее лицезреть гораздо более позднее (1848) шумановское пособие по фуге (см. Примечание 11). Неудобочитаемость рукописного факсимиле оттеняет смысловая четкость параллельной расшифровки, с краткими параграфами и немногословными формулировками. В данном случае не так важно, насколько велик вклад самого Шумана в текст, основанный преимущественно на трактате Керубини (см.: [Ullrich 2012, 18–29]). Важно, что Шуман принял подобный образ мыслей и метод обучения.

Примечательно, что в указанном специальном диссертационном исследовании М. Ульриха о контрапункте Шумана заявленная автором «амбивалентность шумановского понятия контрапункт» выражена в категориях: «контрапункт как академический консерватизм versus контрапункт как романтический метод выразительности [Ausdruckstechnik]» [Ullrich 2012, 3–5].

²⁰ Подобные отзывы доходили и до самого Шумана, возмущая его своей безапелляционностью (см., например, в письме Р. Францу от 10.02.1854 [Шуман 1982, 375]).

²¹ Свои аргументированные сомнения в адрес ряда изданий классиков Шуман изложил задолго до того в статье «О некоторых предположительно искаженных местах в произведениях Баха, Моцарта и Бетховена», опубликованной 9 ноября 1841 г. в NZfM; в русском переводе: [Шуман 1979, 51–56]. С началом издания собрания сочинений Баха Шуман, радостно приветствуя в письме к Г. Хертелю (от 24.05.1852) первый выпуск как «образец во всех отношениях», все же подметил в нем четыре неверные ноты [Шуман 1982, 306] — при том, что он «в своей типичной одержимой манере проработал увесистый 300-страничный том всего за два дня» [Stinson 2015, 235].

петное отношение к шедеврам было таково, что на 9-й день после свадьбы Клара записала в их «супружеском дневнике» о совместных занятиях «Хорошо темперированным клавиром» (отметив большое удовольствие от *ежедневной* демонстрации мужем проведений темы в фугах):

Роберт строго отчитал меня за то, что я сделала октавную дублировку в одном месте и тем самым непозволительно добавила пятый голос к четырехголосной фактуре. Он был прав, осуждая это, но мне было больно, что я сама этого не почувствовала (цит. по: [Rasmussen 2010, 40]).

В конце концов Шуман даже в «Жизненных правилах для музыканта» провозгласил:

Считай безобразием что-либо менять в сочинениях хороших композиторов, пропускать или, чего доброго, присочинять к ним новомодные украшения. Это величайшее оскорбление, какое ты можешь нанести искусству [Шуман 1979, 178].

И как после всего этого понимать затею с «аккомпанированным» Бахом? Как это совместимо с его «категорическим императивом»? Самое поразительное, что сам Шуман, вроде бы, высказался на сей счет совершенно определенно — в том смысле, что это величайшие шедевры, чьи несказанные красоты открыты немногим, а гармоническое сопровождение сделает их более доступными для широкой публики²². Но ведь еще пару лет назад, отвечая (скрытому за инициалами) юнцу, призывавшему композитора к простоте, Шуман гневно отрезал (22.09.1851): «я сочиняю не для развлечения детей и дилетантов» [Шуман 1982, 290].

Что уж говорить о Бахе...²³

²² В январе 1853 г. он дважды писал своему издателю Г. Хертелю. «Недавно я слышал Чакону Баха с сопровождением Мендельсона. После этого я просмотрел другие баховские [сольные скрипичные] сонаты и нашел, что многое в них при наличии фортепианного сопровождения могло бы стать доступнее широкой публике. Конечно, это работа нелегкая, но она очень меня привлекает» (4.01.1853) [Шуман 1982, 323]; «...именно в этих сочинениях Баха таятся сокровища, известные, пожалуй, лишь немногим; и я надеюсь, что предпринятая мной гармонизация поможет эти сокровища обнаружить». (17.01.1853) [Шуман 1982, 325].

²³ Не вполне убедительным представляется и мнение современного исследователя, видящего одну из причин, в «...особенности тембрового слуха Шумана, не представляющего себе звучание скрипки (или другого струнного инструмента) без опоры на фортепианный „фундамент“» [Карелина 1996, 152]. В таком случае он вряд ли писал бы (в издательство Фр. Кистнера 17.11.1853) о сольных виолончельных сюитах Баха, что

А что же *романтическая эпоха*? каково ее отношение к подобным деяниям? Самое снисходительное, и даже одобрительное. Не говоря о бесконечных обработках всего и вся (от дилетантов до великого Листа), впечатляет число «сотрудников» в тех же сольных сочинениях Баха, включая современников Шумана, о чем он знал²⁴. И опять странно! — Шуман, влекомый модным поветрием? Как это не похоже на него... Однако сам он упоминал, что к работе над «бахианой» его подтолкнула услышанная в концерте Чакона для скрипки — с фортепианным сопровождением Мендельсона (см. в примечании 22). Быть может, она его не удовлетворила, и Шуман вступил в необъявленную полемику? Об этом можно только гадать²⁵. Однако внешне незначительное, но *принципиальное* расхождение с Мендельсоном в начале Чаконы нельзя недооценивать. Есть издание, где все три ее версии налицо: нетронутый Бах на верхней строчке, ниже — сопровождение Шумана и еще ниже — Мендельсона. Они оба, Шуман и Мендельсон, сохранили солирующую скрипку в начальном изложении темы. Но! Мендельсон добавил одну-единственную ноту, а именно: сильную долю к двухчетвертному затакту у Баха — *Ре* большой октавы на форте! У Шумана ничего подобного нет (*ил. 1*).

А *баховская эпоха*, что позволила бы она? Как и сам Бах, практически всё: заимствование и транзит в любой жанр с переработкой чего и кого угодно, своего и чужого. Но вернемся к Шуману.

«это самые прекрасные и значительные из всех существующих на свете произведений для виолончели» [Шуман 1982, 358].

²⁴ Так, обращаясь в издательство Брайткопф и Хертель (3.01.1854), Шуман сравнивал свое намерение сохранить циклы Баха целиком с избранными обработками В. Б. Молика, которые там печатались, и убеждал издателей, что последние, хоть и проигрывают ввиду разрозненности номеров шумановским, привлекут к ним внимание и склонят, возможно, к приобретению полного комплекта [Шуман 1982, 369].

²⁵ Мимолетный отзыв об исполнении более чем 10-летней давности (с автором аккомпанеента за роялем) самый доброжелательный [Шуман 1979, 16–17], а самый первый, 1840 г., едва ли не восторженный: «...г-н концертмейстер Давид великолепнейшим образом и в сопровождении Мендельсона [сыграл] две бесценные в композиционном отношении части из скрипичных сольных сонат Баха. Это те самые, о которых прежде говорилось, что „к ним никакого другого голоса больше примыслить нельзя“; Мендельсон отличнейшим образом опроверг данное утверждение, обогатив подлинник различными голосами так, что любо было слушать» [Шуман 1978, 261–262]. Более того, как указывает в примечании к этой статье Д. В. Житомирский, в другой рецензии на то же исполнение Шуман писал: «...казалось, будто все это играл собственными руками сам старый, бессмертный кантор» [Шуман 1978, 320]. Но это уже кажется (при всем уважении к дару Мендельсона) плодом разыгравшейся *поэтической* фантазии Шумана. На фоне максимализма, с каким Шуман относился к великим, слова об аранжировке, *обогатившей подлинник* (Баха!), воспринимаются с трудом и оставляют еще больше вопросов.

Ил. 1 И. С. Бах. Чакона из Партиты d-moll для скрипки соло (BWV 1004), тт. 1–12.
Фортепианное сопровождение Р. Шумана, Ф. Мендельсона Бартольди

Fig. 1. J. S. Bach. Chaconne from *Partita d-moll for solo violin* (BWV 1004), meas. 1–12.
Piano accompaniment by R. Schumann and by F. Mendelssohn Bartholdy

The image displays a musical score for the Chaconne from Partita d-moll for solo violin (BWV 1004) by J.S. Bach, measures 1-12. The score is arranged for Violine (Bach), Pianoforte (Schumann), and Pianoforte (Mendelssohn). The Violine part is in 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Pianoforte parts are also in 3/4 time, with a key signature of one flat. The Schumann accompaniment is marked 'Andante' and 'f' (forte). The Mendelssohn accompaniment is marked 'Andante' and 'f' (forte). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Он осуществил переложение всех сольных скрипичных циклов, а затем и виолончельных. Отказался от начального намерения делать избранные транскрипции, поскольку все пьесы, как он убедился, столь связаны друг с другом, что их разъединение нарушило бы замысел. Итоговое резюме (в письме Г. Хертелю 20.02.1853): «эта работа доставила мне много хлопот, но еще больше радости» [Шуман 1982, 327].

Скрипичные циклы были изданы в 1854-м. Друзья встретили их сдержанно. Виолончельные сюиты с сопровождением Шумана остались неопубликованными, хотя композитор вел о них переговоры с издателями [Шуман 1982, 358]. Более того, сейчас местоположение данной работы неизвестно, она считается утерянной. Ее последние следы можно увидеть в статье позапрошлого века американского композитора Эдгара Келли: нотные примеры в ней — всё, что осталось от шумановского труда [Kelley 1892, 613–618].

Если говорить в целом о подходе Шумана, то он не «выбивается» из допустимой стилевой среды²⁶. Особенно если сравнить между собой имеющиеся *баховские* версии сочинений: например, Фугу из Первой сонаты для скрипки соло (BWV 1001), которую сам автор переработал для органа (BWV 539) и — с меньшей уверенностью именно в авторской транскрипции — для лютни (хотя она значится в каталоге В. Шмидера как BWV 1000 [Schmieder 1971, 558]). Бах легко меняет изложение соответственно возможностям инструмента. Что касается Шумана, то он по преимуществу лишь подчеркивает гармонию (наподобие бассо-континуо), и иногда вводит тематический контрапункт в фигурационные баховские интермедии. Сравним: в начале фуги Шуман сохраняет оригинальное соло (ил. 2а, тт. 1–3), затем осторожно подключает скромную аккордику (тт. 4–5) и слегка активизирует ее в фигурационной интермедии (тт. 7–8); и лишь значительно позже (ил. 2б, тт. 42–44) он насыщает аналогичную фигурационную ткань в интермедии рельефными тематическими вкраплениями. Насколько это приемлемо?

Примечательно, что К. Дальхауз, размышляя о феномене китча в контексте явлений романтизма, приводит в качестве примера Ave Maria Ш. Гуно — сверхпопулярную «обработку» (если признать ее таковой) до-мажорной Прелюдии из I тома *Хорошо темперированного клавира*,

²⁶ По оценке К. В. Зенкина, «не сочиняя собственную музыку, а обрабатывая чужую, Шуман в данном случае никак не проявлял индивидуального композиторского „я“, но «продельвал эту работу с исключительной чуткостью» [Зенкин 2011, 228]. Впрочем, продолжение мысли исследователя — «желая приблизить баховскую музыку к условиям восприятия своего времени» — заставляет вновь вслушиваться в строй шумановского отношения к Баху с его строгим камертоном «неприкосновенности».

Ил. 2а. И. С. Бах. Фуга из Сонаты g-moll для скрипки соло (BWV 1001), тт. 1–8.
Фортепианное сопровождение Р. Шумана

Fig. 2a. J. S. Bach. Fuga from *Sonata g-moll for solo violin* (BWV 1001), mm. 1–8.
Piano accompaniment by R. Schumann

The musical score for Figure 2a shows the first eight measures of the Fugue from Sonata g-moll for solo violin by J.S. Bach, with piano accompaniment by R. Schumann. The score is in G minor, 3/4 time, and marked 'Allegro'. The violin part (top staff) begins with a series of eighth and sixteenth notes, while the piano accompaniment (bottom staves) starts with a whole rest followed by a series of chords and single notes, marked with a piano 'p' dynamic.

Ил. 2б. И. С. Бах. Фуга из Сонаты g-moll для скрипки соло (BWV 1001), тт. 42–44.
Фортепианное сопровождение Р. Шумана.

Fig. 2b. J. S. Bach. Fuga from *Sonata g-moll for solo violin* (BWV 1001), meas. 42–44.
Piano accompaniment by R. Schumann

The musical score for Figure 2b shows measures 42–44 of the Fugue from Sonata g-moll for solo violin by J.S. Bach, with piano accompaniment by R. Schumann. The score continues the fugue theme in the violin part and provides harmonic support in the piano accompaniment.

с превращением уже Баха в сопровождение к сладостной мелодии с ее преувеличенными романтическими идиомами, а то и штампами. Как образец *высокого* искусства, не менее полного знаками романтизма, он рассматривает при этом шумановские «Грезы» [Дальхаус 2019, 243–245] (не касаясь, заметим, его баховских аранжировок на предмет снижения перво модели).

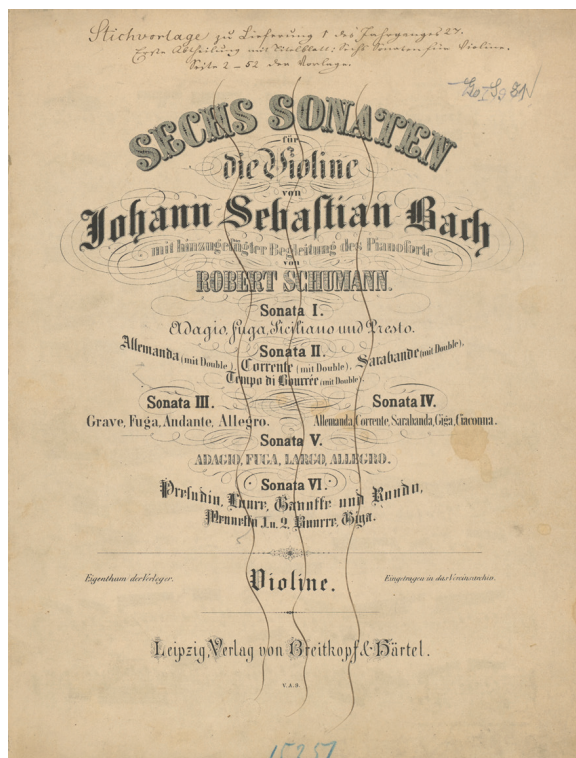
И все же не дает покоя вопрос: *почему* Шуман в свой последний год «в миру» пошел на странный для него, как кажется, шаг (ил. 3) — почему он позволил себе то, что считал невозможным прежде? Версия о его творческом ослаблении здесь не работает²⁷, да и объяснение «тягой к просвещению масс» кажется упрощенным. Всю жизнь Шуман не расставался с Бахом, но взирал на него «извне», сохраняя дистанцию (при том что баховский портрет всегда был в его комнате). Теперь же — преступил черту. Достоверно объяснить это, разумеется, невозможно.

Не в качестве прямой параллели, но в чем-то, думаю, позволительно соотнести сюжет, которому посвящена настоящая статья, с ситуацией, о которой поведал недавно, в дни своего 80-летнего юбилея, Фарадж Караев. Хоровая миниатюра Джона Тавенера «The Lamb» — «Агнец» (1982), сотворенная, по его словам, «из ничего», поразила композитора

высочайшим мастерством, изысканным вкусом и талантом <...>. Я не удержался и сделал редакцию Тавенера, добавив к авторскому хору а cappella оркестровое сопровождение. <...> Надеюсь, не испортил... [Караев 2023, 5].

Чем-то подобным, возможно, был движим Шуман, когда в свой последний светлый год «не удержался» и вошел — после десятилетий на страже святилища — в баховскую обитель. Не только преисполненный восторга, но ища *поддержку* в предчувствии катастрофы. Уже будучи в лечебнице, совсем в предзакатном состоянии, он поделился с Брамсом тем, что сочинил фуги [Лосева 2000, 469]. Но их в этом мире уже никто не слышал...

²⁷ За пару лет до мысли о баховских аранжировках Шуман писал (29.11.1849): «Никогда я не бывал более деятельным, более удачливым в искусстве. Многие я довел до завершения, еще больше имеется в виде планов на будущее» [Шуман, 1982, 241]. И действительно, первые годы 1850-х принесли целый ряд крупных инструментальных и вокально-инструментальных сочинений, хоть и встреченных в музыкальных кругах по-разному.



Ил. 3. Шесть сонат для скрипки Иоганна Себастьяна Баха с добавлением Фортепианного сопровождения Роберта Шумана. Лейпциг, Брайткопф и Хертель. Титульный лист (посмертная публикация).

Fig. 3. Johann Sebastian Bach. *Six Violin Sonatas with added Piano Accompaniment by Robert Schumann*. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Title page (posthumous publication).

Список источников

- [1] Дальхаус 2019 — Дальхаус К. О «средней» музыке XIX века // Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем, послесл., коммент. С. Б. Наумовича. Санкт-Петербург: Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. С. 237–251.
- [2] Зенкин 2011 — Зенкин К. В. О некоторых проявлениях бахианства в музыке Шумана // К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана: Сборник статей / ред.-сост. Н. А. Брагинская. Санкт-Петербург: Издательство Политехнического университета, 2011. С. 218–229.

- [3] Караев 2023 — *Караев, Фарадж*: «Делай, что должен и будь что будет...» / беседовала А. Кусенова // Российский музыкант. 2023. № 8 (1400). URL: <https://tm.mosconserv.ru/?p=11675> (дата обращения: 14.08.2024).
- [4] Карелина 1996 — *Карелина Е. К.* Камерные ансамбли Р. Шумана в контексте авторского стиля: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва: [б. и.], 1996. 200 с.
- [5] Лосева 2000 — Воспоминания о Роберте Шумане / сост., коммент., предисловие О. В. Лосевой; переводы А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. Москва: Композитор, 2000. 556 с.
- [6] Протопопов 1986 — *Протопопов В. В.* История полифонии. Западноевропейская музыка XIX — начала XX века. Вып. 4. Москва: Музыка, 1986. 319 с.
- [7] Шуман 1970 — *Шуман Р.* Письма: в 2-х т. / пер. с нем., сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент., указ. д-ра искусствоведения Д. В. Житомирского. Москва: Музыка, 1970. Том 1. 719 с.
- [8] Шуман 1978 — *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собрание статей: В 2-х т. / сост., текст. ред., вступ. статья, коммент. и указ. д-ра искусствоведения Д. В. Житомирского, пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. Москва: Музыка, 1978. Том 2-А. 327 с.
- [9] Шуман 1979 — *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собрание статей: В 2-х т. / сост., текст. ред., вступ. статья, коммент. и указ. Д. В. Житомирского, пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. Москва: Музыка, 1979. Том 2-Б. 294 с.
- [10] Шуман 1982 — *Шуман Р.* Письма: в 2-х т. / пер. с нем., сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент., указ. д-ра искусствоведения Д. В. Житомирского. Москва: Музыка, 1982. Том 2. 525 с.
- [11] Bischoff 1997 — *Bischoff, B.* Das Bach-Bild Robert Schumanns // *Michael Heinemann, Hans-Joachim Hinrichsen* (Hrsg.): Bach und die Nachwelt. Band 1: 1750–1850. Laaber: Laaber-Verlag, 1997. S. 421–499.
- [12] Boetticher 1941 — *Boetticher W.* Robert Schumann: Einführung in Persönlichkeit und Werk. Berlin: Hahnefeld, 1941. 688 S.
- [13] Dadelsen 1957 — *Dadelsen, G.* Robert Schumann und die Musik Bachs // Archiv für Musikwissenschaft, 1957, 14. Jahrg. H. 1. S. 46–59.
- [14] Daverio 1997 — *Daverio, J.* Robert Schumann: Herald of a “New Poetic Age”. New York, 1997. 607 p.
- [15] Kelley 1892 — *Kelley E. S.* The Bach-Schumann Suites for Cello // Music: A Monthly Magazine. November 1892 — April 1893: Volume 3, Issue None. P. 612–619. Цифровая копия: Internet Archive, 2024. URL: https://archive.org/details/sim_music-a-monthly-magazine_november-1892-april-1893_3/mode/2up (дата обращения: 12.11.2024).
- [16] Köhler 2007 — *Köhler, H. J.* Bach als Katalysator der Identitätssuche Robert Schumanns // „Zu groß, zu unerreichbar“: Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns / ed. Anselm Hartinger, Christoph Wolff, and Peter Wollny. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2007. S. 237–254.
- [17] Rasmussen 2010 — *Rasmussen, M.* “Robert and Clara Schumann, and their teacher J. S. Bach” // Executive Intelligence Review Culture. Vol. 37, no. 24, June 18, 2010. P. 38–55. Цифровая копия: The Wayback Machine, 2024. URL: <https://web.ar>

- chive.org/web/20120502000943/http://www.schillerinstitut.dk/drupal/system/files/eir%20with%20Schumann%20article.pdf (дата обращения: 12.11.2024).
- [18] Schmieder 1971 — *Schmieder, W.* Thematische-systematisches Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel musikverlag. 1971. XXII. 747 S.
- [19] Stinson 2015 — *Stinson, R.* Neue Erkenntnisse zu Robert Schumanns Bach-Rezeption // *Bach-Jahrbuch* Bd. 101 (2015). Neue Bachgesellschaft. Leipzig. S. 233–245.
- [20] Schumann 1971 — *Schumann, R.* Tagebücher. Bd. I: 1827–1838 / Hrsg. von G. Eismann. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971. 563–[23] S. Цифровая копия: Internet Archive, 2024. URL: <https://archive.org/details/RobertSchumannTagebcherBd1/mode/2up> (дата обращения: 12.11.2024).
- [21] Schumann 1982 — *Schumann, R.* Tagebücher, Bd. III. Haushaltsbücher. Teil 1: 1837–1847/ hrsg. v. Gerd Nauhaus. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1982. 956–[36] S. URL: <https://archive.org/details/RobertSchumannTagebcherBd3/mode/2up> (дата обращения: 12.11.2024)
- [22] Ullrich 2012 — *Ullrich, M.* Kontrapunkt bei Schumann. Zu Satztechnik und Terminologie in Robert Schumanns kompositorischem und literarischem Schaffen. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Fakultät “Music” der Universität der Künste. Berlin, [2012]. 242 S.
- [23] Wendt 2001 — *Wendt, M.* Bach und Händel in der Rezeption Robert Schumanns / Referat, gehalten am „Tag der mitteldeutschen Barockmusik 2001 in Zwickau“. Цифровая копия: Robert-Schumann-Forschungsstelle E. V., 2024. URL: https://www.schumann-ga.de/wordpress/?page_id=319 (дата обращения: 12.11.2024).

References

- [1] Dahlhaus, Carl (2019). “O ‘sredney’ muzyke XIX veka” [“On the ‘average’ music of the 19th century”]. In Carl Dahlhaus, *Izbrannye trudy po istorii i teorii muzyki* [Selected works on the history and theory of music], compilation, translation, afterword, commentary by Stepan B. Naumovich. St. Petersburg: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova. pp. 237–251 (in Russian).
- [2] Zenkin, Konstantin (2011). “O nekotorykh proyavleniyakh bachianstva v muzyke Schumannn” [“On some manifestations of Bachianism in Schumann’s music”]. In *K 200-letiyu so dnya rozhdeniya Chopina i Schumannn* [“On the 200th anniversary of the birth of Chopin and Schumann”]: collection of works, editor-compiler Natalia A. Braginskaya. St. Petersburg: Izdatel'stvo Politekhicheskogo universiteta, pp. 218–229 (in Russian).
- [3] Karayev, Faradzh (2023). “Delay, chto dolzhen, i bud' chto budet...” [“Do what you must and come what may”], interviewer Aydana Kusenova. In *Rossiyskiy muzykant* [Russian musician]. 2023. No. 8 (1400), November, pp. 4–5 (in Russian). Available at: <https://rm.mosconsrv.ru/?p=11675> (accessed: 12.11.2024).
- [4] Karelina, Yekaterina K. (1996). *Kamernyye ansambli R. Schumannn v kontekste avtorskogo stilya*: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Chamber ensembles by R. Schumann in the context of the author’s style: Cand. Sci. (Arts) dissertation:

- 17.00.02], Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Moscow, 200 p. (in Russian, unpublished).
- [5] Loseva, Olga (2000). *Vospominaniya o Roberte Schumannne* [*Memoirs of Robert Schumann*], compilation, commentary, foreword by Olga V. Loseva; translations by Alexander V. Mikhailov and Olga V. Loseva. Moscow: Kompozitor, 556 p. (in Russian).
- [6] Protopopov, Vadimir V. (1986). *Istoriya polifonii. Zapadnoyevropeyskaya muzyka XIX — nachala XX veka* [*History of polyphony. Western European music of the 19th — early 20th centuries*]. Iss. 4. Moscow: Muzyka, 319 p. (in Russian).
- [7] Schumann, Robert (1970). *Pis'ma* [*Letters*]: in 2 volumes, translation from German, compilation, text edition, introductory article, commentary, index by Doctor of Art History Daniel V. Zhitomirsky. Vol. 1. Moscow: Muzyka, 719 p. (in Russian).
- [8] Schumann, Robert (1978). *O muzyke i muzykantakh* [*About music and musicians*]: Collection of articles: In 2 volumes, compilation, text edition, introductory article, commentary, index by Doctor of Art History Daniel V. Zhitomirsky, translation from German by Alexander G. Gabrichevsky and Lyudmila S. Tovaleva. Vol. 2-A. Moscow: Muzyka, 327 p. (in Russian).
- [9] Schumann, Robert (1979). *O muzyke i muzykantakh: Sobranie statey* [*About music and musicians: Collection of articles*]: In 2 volumes, compilation, text edition, introductory article, commentary, index by Doctor of Art History Daniel V. Zhitomirsky, translation from German by Alexander G. Gabrichevsky and Lyudmila S. Tovaleva. Vol. 2-B. Moscow: Muzyka, 294 p. (in Russian).
- [10] Schumann, Robert (1982). *Pis'ma* [*Letters*]: in 2 volumes, translation from German, compilation, text edition, introductory article, commentary, index by Doctor of Art History Daniel V. Zhitomirsky]. Vol. 2. Moscow: Muzyka, 525 p. (in Russian).
- [11] Bischoff, Bodo (1997). “Das Bach-Bild Robert Schumanns” In: Michael Heinemann, Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.), *Bach und die Nachwelt*. Band 1: 1750–1850. Laaber: Laaber-Verlag, S. 421–499.
- [12] Boetticher 1941 — *Boetticher W.* Robert Schumann: Einführung in Persönlichkeit und Werk. Berlin: Hahnefeld, 1941. 688 S.
- [13] Dadelsen, Georg von (1957). “Robert Schumann und die Musik Bachs”. In *Archiv für Musikwissenschaft*. 1957. 14. Jahrg. H. 1. S. 46–59.
- [14] Daverio, John (1997). *Robert Schumann: Herald of a “New Poetic Age”*. New York: Oxford University Press, 607 p.
- [15] Kelley, Edgar Stilman (1892). “The Bach-Schumann Suites for Cello”. In *Music: A Monthly Magazine*. November 1892 — April 1893: Volume 3, Issue None. P. 612–619. Digital copy: Internet Archive, 2024. Available at: https://archive.org/details/sim_music-a-monthly-magazine_november-1892-april-1893_3/mode/2up (accessed: 12.11.2024).
- [16] Köhler, Hans Joachim (2007). “Bach als Katalysator der Identitätssuche Robert Schumanns”. In „Zu groß, zu unerreichbar“: *Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns*, editors Anselm Hartinger, Christoph Wolff, and Peter Wollny. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2007. S. 237–254.
- [17] Rasmussen, Michelle (2010). “Robert and Clara Schumann, and their teacher J. S. Bach”. In *Executive Intelligence Review Culture*. Vol. 37, no. 24, June 18, 2010. P. 38–55. Digital copy: The Wayback Machine, 2024. Available at: <https://web.archive.org/web/20120502000943/http://www.schillerinstitut.dk/drupal/system/files/eir%20with%20Schumann%20article.pdf> (accessed: 12.11.2024).

- [18] Schmieder, Wolfgang (1971). *Thematische-systematisches Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel musikverlag. XXII. 747 S.
- [19] Stinson, Russell (2015). "Neue Erkenntnisse zu Robert Schumanns Bach-Rezeption". In *Bach-Jahrbuch*. Bd. 101 (2015). Neue Bachgesellschaft. Leipzig. S. 233–245.
- [20] Schumann, Robert (1971). *Tagebücher. Bd. I: 1827–1838*, Hrsg. von Georg Eismann. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 563 S. Digital copy: Internet Archive, 2024. Available at: <https://archive.org/details/RobertSchumannTagebcherBd1/mode/2up> (accessed: 12.11.2024).
- [21] Schumann, Robert (1982). *Tagebücher, Bd. III. Haushaltsbücher. Teil 1: 1837–1847*, Hrsg. von Gerd Nauhaus. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1982. 956–[36] S. Digital copy: Internet Archive, 2024. Available at: <https://archive.org/details/RobertSchumannTagebcherBd3/mode/2up> (accessed: 12.11.2024).
- [22] Ullrich, Martin (2012). *Kontrapunkt bei Schumann. Zu Satztechnik und Terminologie in Robert Schumanns kompositorischem und literarischem Schaffen*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Fakultät "Music" der Universität der Künste. Berlin, 242 S.
- [23] Wendt, Matthias (2001). „Düsseldorf Bach und Händel in der Rezeption Robert Schumanns“, Referat, gehalten am „Tag der mitteldeutschen Barockmusik 2001 in Zwickau“. Digital copy: Robert-Schumann-Forschungsstelle e. V., 2024. Available at: https://www.schumann-ga.de/wordpress/?page_id=319 (accessed: 12.11.2024).

Статья поступила в редакцию: 15.07.2024; одобрена после рецензирования: 29.07.2024; принята к публикации: 14.10.2024; опубликована: 12.11.2024.

The article was submitted: 15.07.2024; approved after reviewing: 29.07.2024; accepted for publication: 14.10.2024; published: 12.11.2024.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

вой половины XX века», «Западноевропейская Опера XVII–XVIII вв.: характер героя и поэтика жанра», учебное пособие «Гармония классического стиля», «Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк», «Семантические этюды»). Активно работает на радио. Сфера научных интересов — теория интертекстуальности, концепция музыкального текста, история оперного театра, музыкальное искусство XX в., семиотика музыки.

Лариса Валентиновна Кириллина — доктор искусствоведения (1996), профессор (2010); профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада в Государственном институте искусствознания (ГИИ). Окончила Московскую консерваторию (1985) как музыковед (научный руководитель — Ю. Н. Холопов). Защитила кандидатскую (1992) и докторскую (1996) диссертации. Помимо Московской консерватории, где с 1992 ведет общие и специальные курсы, в 1990-х преподавала в Российской академии музыки имени Гнесиных, Российском государственном гуманитарном университете, Музыкальной академии в Ловране (Хорватия). С 1987 по настоящее время работает также в ГИИ. Основные научные интересы: жизнь и творчество Бетховена, музыка классической эпохи, история оперного искусства, история итальянской музыки, взаимосвязи русских и зарубежных музыкантов. Автор монографий на русском языке о Бетховене (2009 и 2015), Генделе (2017 и 2019), Глюке (2006 и 2018). Составитель и комментатор (издание начато Н. Л. Фишманом) полного издания писем Бетховена на русском языке (2011–2013). Автор и составитель коллективной монографии «Италия — Россия: четыре века музыки», опубликованной на русском и итальянском языках (2017).

Larissa V. Kirillina — Dr. Habil. in Art History (1996), Full Professor (2010), Subdepartment of General Music History, Tchaikovsky Moscow State Conservatory; Leading Research Fellow at the Classical Western Art Department, State Institute for Art Studies. Graduated from the Moscow Conservatory (1985) as a musicologist (supervisor — Yuri N. Kholopov). Defended her master's thesis in 1992 and doctoral dissertation in 1996. Since 1992 she is teaching at the Moscow Conservatoire, in the 1990s she also taught at the Gnesin Russian Academy of Music, Russian State University for the Humanities, the Music Academy in Lovran (Croatia). From 1987 she is working at the State Institute of Art Studies. Her studies include: the life and work of Beethoven, music of the classical era, history of opera, history of Italian music, interrelations between Russian and foreign musicians. She published monographs on Beethoven (2009 and 2015), Handel (2017 and 2019), Gluck (2006 and 2018), completed the full edition of Beethoven's letters in Russian (2011–2013) — the project was started by Natan L. Fishman. She was editor and contributor of the collective monograph "Italy-Russia: Four Centuries of Music", published in Russian and Italian languages (2017).

Татьяна Суреновна Кюрегян — доктор искусствоведения (1999), профессор (2002), профессор кафедры теории музыки Мо-

Tatyana S. Kyuregyan — Dr. Habil. in Art History (1999), Full Professor, Subdepartment of Music Theory, Tchaikovsky Moscow State

сковской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. В настоящее время ведет спецкурс «Музыкальная форма», участвует в коллективных курсах «Музыкально-теоретические системы», «Теория современной композиции», руководит дипломными и диссертационными исследованиями. В сфере научных интересов — эволюция музыкальной формы. Автор научно-методических работ «Форма в музыке XVII–XX веков» (1998, 2/2003, 3/2017, на фарси), «Гармония для начинающих» (2011, 2/2018, 3/2021, на фарси), «Григорианский хорал» (1997, 2/2008, соавторы Ю. Н. Холопов, Ю. В. Москва), «Песни средневековой Европы» (2007, соавтор Ю. В. Столярова), «Ренессансные песни» (2007, соавтор Е. А. Бедуш), «Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении» (2018, соавтор О. В. Зубова). Участница коллективных изданий: «Теория современной композиции» (2005), «Музыкально-теоретические системы» (Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова и др., 2008). Редактор-составитель и автор сборников «Век Мессиана» (2012, совместно с К. В. Зенкиным), «Валерия Ценова. Жизнь на взлете» (2010), «Татьяна Чередниченко. Избранное» (2012), Хрестоматии «Композиторы о современной композиции» (2009, совместно с В. С. Ценовой). Публикатор многих архивных материалов Ю. Н. Холопова.

Анатолий Павлович Милка — доктор искусствоведения (1984), профессор (1987), профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и кафедры органа, клавесина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета. Член Союза композиторов, член Международного Баховского общества. Окончил теоретико-композиторский факультет Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (1967) и аспирантуру при консерватории (1970). Научные руководители: А. Н. Должанский, С. М. Слонимский, Ю. Г. Кон, педагоги: В. В. Пушкин (компози-

Conservatory. Currently, she conducts a special course “Musical form”, participates in collective courses “Musical theoretical systems”, “Theory of modern composition”, and supervises diploma and dissertation research works. Her scientific interests include the evolution of the musical form. She is the author of research and methodological works “Form in Music of the 17th – 20th Centuries” (1998, 2/2003, 3/2017, in Farsi), “Harmony for Beginners” (2011, 2/2018, 3/2021, in Farsi), “Gregorian Chant” (1997, 2/2008, with Yuri N. Kholopov, Yulia V. Moskva), “Songs of Medieval Europe” (2007, with Yulia V. Stolyarova), “Renaissance Songs” (2007, with Elena A. Bedush), “Medieval and Renaissance Dances: Music in Motion” (2018). Participant of collective publications “Theory of modern composition” (2005), “Musical theoretical systems” (with Yuri N. Kholopov, Valeria S. Tsenova and others, 2008). Compiler, editor and author of collections “The Epoch of Messiah” (2012, with Konstantin V. Zenkin), “Valeria Tsenova. Live of the Rise” (2010), “Tatyana Cherednichenko. Selected Works” (2010); of the anthology “Composers on Modern Composition” (2009, with Valeria S. Tsenova). Publisher of manifold archive materials of Yuri N. Kholopov.

Anatoly P. Milka is a professor at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and the Saint Petersburg State University. Dr. Habil. in Art History (1984). Member of the Composers Union, member of the International Bach Society. Graduated from the Faculty of Theory and Composition of the Leningrad Rimsky-Korsakov State Conservatory (1967), where afterwards did his postgraduate studies (1970). Scientific advisers: Aleksandr N. Dolzhansky, Sergey M. Slonimsky, Yuzef H. Kon; teachers: Venedikt V. Pushkov (composition), Isai A. Braudo and Valeriy L. Maisky (organ). In 1983, he defended his doctoral dissertation on “The Theoretical Foundations of Functionality in

opera musicologica
научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 16. № 4. 2024

Подписано в печать 12.11.2024. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 17. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 6709-24.

Отпечатано в типографии «Амирит»
410004, г. Саратов,
ул. им. Чернышевского Н. Г., д. 88, Литер У
e-mail: 248633a@mail.ru
сайт: amirit.ru