

Демченко Галина Юрьевна

кандидат искусствоведения, заслуженный работник науки и образования, профессор РАЕ, преподаватель Саратовского областного колледжа искусств, лауреат международных конкурсов, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований при Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, член Союза композиторов России

ФЕНОМЕН ИНДИВИДУАЛЬНО-СУБЪЕКТИВНОГО В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ Р. ШУМАНА

Очерк первый

Сфера индивидуально-субъективного принадлежит, разумеется, не только романтизму. Тем более что её составляющие, взятые порознь, постоянно присутствуют и за пределами рассматриваемого типа жизнеощущения. Так, раскрытие индивидуального может быть и вполне объективным, но, с другой стороны, весьма субъективной может быть передача того, что не относится к существованию индивида. Вопрос стоит иначе: во-первых, для романтизма индивидуально-субъективное — это именно феномен, то есть определяющий сущность рассматриваемого явления; и, во-вторых, — оба компонента данного симбиоза (индивидуальное и субъективное) выступают в неразрывной взаимосвязи, дополняя и «подпитывая» друг друга.

Особый статус этих категорий в искусстве романтизма подтверждается их всемерной акцентуацией, когда приходится говорить о культе индивидуального и субъективного, а их «культовость» может приводить к соответствующим метаморфозам с переходом индивидуального в индивидуализм и субъективного в субъективизм. М. Г. Арановский называет философию индивидуализма «эпицентром романтической идеологии» [2, с. 97]. А. Ф. Лосев, говоря об эпохе романтизма, утверждал, что *«наступила пора абсолютизированного субъекта»* [8, с. 139].

Всё это своей первопричиной имеет осознание жизни личности как высшей, самодостаточной ценности. По определению немецкого литературоведа Г.-А. Корфа, романтизм *«есть в конечном счёте тип обособившейся личности»* или чуть иначе: романтизм — *«это полное обособление субъекта»* [11, с. 32]. И не случайно в годы зарождения романтизма представитель немецкой классической философии И. Фихте (1762–1814) разрабатывает диалектику бесконечного процесса творческого самополагания «Я», что было воспринято и получило дальнейшее развитие у Г. Гегеля (1770–1831) и Ф. Шеллинга (1775–1854). И ещё раз сошлёмся на М. Г. Арановского, который, приводя суждение В. Я. Брюсова на тот счёт, что любые течения романтизма в конце концов *«вели к одной цели: дать возможность художнику полнее выразить свою личность»*, подчёркивает характернейшую для романтиков *«субъективность мирозерцания»*, которая выражалась в следующем: *«Отдельная личность оказывалась центром мироздания, той психологической призмой, через которую преломлялось всё окружающее; субъек-*

тивность становилась критерием истинности, “инструментом” познания» [1, с. 91].

Именно это индивидуально-субъективное наклонение и призвана была отобразить фортепианная музыка, достигшая в первой половине XIX века исключительного подъёма. Вклад же в эту сферу, сделанный Шуманом, представляет собой одну из высших ценностей мировой культуры. В частности, расцвет миниатюры К. В. Зенкин справедливо соотносит прежде всего с творчеством Шумана и Шопена. Исследователь связывает это с той «повышенной интенсивностью, даже обострённостью, с которой проявился у них принцип индивидуализации» [6, с. 71]. Ранее С. С. Скребков, осмысливая эту эпоху в целом, отмечал: «Концентрация огромной индивидуальной выразительности, начатая ещё Бетховеном, становится принципом романтического стиля» [12, с. 256].

Вот что позволяет данный материал посвятить исследованию духовно-эмоционального пространства романтической природы со всеми присущими ей индивидуально-субъективными пристрастиями, которые нашли своё наиболее яркое художественное претворение в таких конструктах как *мир личности, сублимация лиризма и психологические откровения*.

* * *

Приступая к воспроизведению облика романтической личности, приведём прежде мнение А. В. Михайлова, который подчёркивал, что именно немецкое искусство первой половины XIX века отразило «развитие, почти не имевшее аналогий в культуре других европейских стран — развитие личности, осознающей себя как субъект, как индивид, как психологическая личность необычайно насыщенного, разнородного и противоречивого содержания, как личность, заключающую в себе целый мир» [9, с. 12]. И сразу же по отношению к творчеству Шумана (особенно ранних этапов) заметим, что облик героя его музыки нередко наделён чертами юношеского характера. Например, в **Скерцо *B-dur*** из Четырёх пьес *op.* 32 (1839) это сказывается в особом задоре и в том, что деятельное начало предстаёт в игровом ключе (с трогательной нежностью лирических отступлений в эпизодах рондо).

Молодость духа романтической личности побуждала к чрезвычайно активному действию, что нередко обретало свойства ярко выраженной *героики*. Её самая характерная черта в фортепианных сочинениях Шумана — исключительно энергичный напор, так что в предельных случаях приходится говорить об особом рода «экспансионизме». Своё воплощение это находит в подчёркнуто чеканной артикуляции через «отсекающую» аккордику, в которой отчётливо запечатлелся решительный, категоричный жест. Как правило, это соединяется с маршевым ритмом, в особой чеканности которого время от времени прорывается нечто сугубо немецкое (см., например, «Новеллеты»).

Шумановская героика может приобретать различную конфигурацию. Так, в **Четырёх эскизах *op.* 58** она предстаёт как в более привычных активно-наступательных очертаниях (№ 3), так и в обличье воинственного танца (№ 4). В числе самых распространённых вариантов: марш-скерцо. Один из

образцов — «Причудливые образы» (или «Причуды», № 4 из «Фантастических пьес»). Некоторая «причудливость» идёт здесь именно от скерцозности, что сказывается в первую очередь в прихотливой импульсивности синкопированных перебивов. Суть же состоит в горячей, грубоватой по своему контуру экспансии неукротимого, всё преодолевающего натиска, в котором хорошо ощутим пафос самоутверждения. Вряд ли имеет смысл уточнять, что реально стояло за шумановской героикой — здесь важнее всего была сама настроенность, которая могла быть связана с различными гранями жизненного процесса. Более того, в сравнении с классической музыкой бетховенского типа, которую отличала ясно выраженная целенаправленность действия, шумановский порыв в ряде случаев развивается вне определённого целеполагания — важно пребывание в аффекте горячей взволнованности, само состояние стремления куда-то, «вперёд и выше» (к примеру, многое во Второй сонате, а с особой определённостью — во втором эпизоде рондальной композиции № 2 из «Крейслерианы»).

И только изредка можно говорить о достаточно ясной направленности устремлений шумановского героя. Особенно это касается вещей *гражданственного* содержания. Здесь в первую очередь следует назвать «**Четыре марша**» (ор. 76, 1849), наполненные решимостью, наступательным запалом и горячим воодушевлением (среди композиторских ремарок — «*С величайшей энергией*», «*Очень сильно*», «*Сильно и с огнём*»). Это стало непосредственным откликом на историческую ситуацию 1848–1849 годов, а республиканские симпатии Шумана являлись настолько очевидными, что после разгрома восстания он был вынужден бежать с семьёй из Дрездена. Но когда создавалось это сочинение, надежда на успех ещё присутствовала, поэтому цикл построен на движении от сосредоточенно-напряжённой I части к победному финалу (обе части в *Es-dur*, тонально обрамляя *g-moll* и *B-dur* средних номеров). Композитор сознательно предусматривал элемент агитационно-прикладного жанра — отсюда черты плакатности (в расчёте на самую широкую аудиторию), энергия призыва, желание вдохнуть в массы социальный энтузиазм.

Своему издателю о маршах он писал: «*Я не нашёл лучшего способа дать волю своему волнению — они написаны поистине с пламенным увлечением*», категорически настаивая — «*условие: они должны быть напечатаны немедленно*» [13, с. 223]. И, посылая только что изданные марши Ф. Листу: «*Год, которым они помечены, на сей раз имеет значение, что Вы легко поймёте*», добавляя сакраментально-патетическое: «*О времена — о владыки — о народ!*» [там же, с. 230]. (Год, который Шуман так желал указать в издании — 1849, когда происходили революционные события.)

Следует отметить, что, помимо этих маршей, ранее, сразу после начала Дрезденского восстания, Шуман написал «Три песни свободы» для мужского хора и духового оркестра: «К оружию» (слова Т. Ульрика), «Чёрно-красно-золотой» (Ф. Фрейлиграт), «Песня свободы» (И. Фюрст). И остаётся напомнить, что композитор неоднократно цитировал «Марсельезу». В частности она появляется в I части «Венского карнавала», что П. Г. Егоров комменти-

рует следующим образом: «Основная “соль” шумановской шутки в этом цикле состояла, по-видимому, в появлении ритмически изменённой, но тем не менее хорошо узнаваемой полнозвучной темы “Марсельезы”, настрою за-прещённой в Вене напуганными революцией властями» [14, с. 11].

* * *

Наиболее ярким и целостным образцом высокохудожественного претворения романтической героики стали «Симфонические этюды» (op. 13, 1837, 2-я ред. 1852). Рассмотрим эту композицию в окончательном авторском варианте, то есть без пяти дополнительных вариаций-этюдов, которые порой вводят между V и VI этюдами.

Сразу же следует оговорить то, что в данном случае перед нами сочинение подлинно концепционное, весомое по своему художественному наполнению, по праву принадлежащее к самым серьёзным и монументальным произведениям сольной фортепианной литературы. И герой Шумана демонстрирует здесь законченную зрелость, в своём суровом жизнеотношении он уже далёк от юношески-праздничного мира опусов первой половины 1830-х годов (то, что встречаем, к примеру, в «Бабочках» или «Карнавале»).

Широко известны слова композитора, касающиеся замысла «Симфонических этюдов»: «Мне хочется постепенно развить из похоронного марша величавое победное шествие» [13, с. 61]. *Похоронный марш* — трудно согласиться с так охарактеризованной автором исходной темой. В этом *Andante* можно почувствовать оттенок сумрачной заторможенности, горечи, даже некоторой подавленности, но суть его более всего — самоуглублённое состояние, связанное с сосредоточенными раздумьями. И звучит оно не как постулируемый посыл, демонстративно проэкспонированное ядро вариационного цикла (один из вариантов авторского названия — «Этюды в форме вариаций»), а как вступление, от которого тянутся нити как к основной, так и к побочной линиям драматургии.

Вначале вкратце следует сказать о возникающих в ходе становления цикла отклонениях от смысловой магистрали. В сущности, по-настоящему к таким отклонениям можно причислить только XI этюд — в полном смысле слова «лирическое отступление» с вдохновенным слиянием глубокого чувства и не менее глубокой мысли, к чему мы ещё вернёмся. В остальном подобные отстранения носят достаточно условный, промежуточный характер. Так, в ходе развёртывания II этюда из взволнованного лиризма, опять-таки наполненного напряжённой работой мысли, вырастает патетика героических провозглашений. Ещё более открытую патетику, как особый ракурс героического дерзания, несут в себе публицистические «речения» VIII этюда. Казалось бы, временное ослабление динамического напора происходит в интермедийных по своей функции III и V этюдах, но траектория первого из них воспринимается как постепенное движение от мысли к действию (неуклонная активизация этюдной фактуры в темпе *Vivace*), а во втором действенность предстаёт в скерцозном наклонении.

В целом произведение представляет собой романтический вариант бетховенской концепции «от мрака к свету», построенный как целенаправленное развёртывание потенции преодоления: от минора, окрашивающего сумрачные состояния, к мажору финальных фрагментов, где слышатся победоносные утверждения. Эту потенцию можно различить уже в изложении самой темы, поскольку её опечаленная медитативность оказывается внутренне достаточно деятельной, и в ней ощущается маршевый нерв, так что *Andante* становится вступлением к *действию*. А вслед за тем преодоление сумрака и горечи протекает стремительно и очень активно, начиная с первой же вариации (*Un poco più vivo*).

И далее напор деятельной энергии возрастает: «атака за атакой», с почти непрерывным наращиванием фактурной мощи и постепенным высветлением колорита. Открытый прорыв мажора происходит в VII вариации, её жизнелюбивый токкатный поток как будто «открывает шлюз» этюдям-скерцо (IX и X). Победные реляции впервые звучат в IV вариации, и это становится тем далёким предыктом, который через нарастающую радостную окрылённость приводит к ликующим, триумфальным фанфарам финала. Как всегда у Шумана, он наиболее развёрнут по масштабу, и многообразию этой праздничной фрески призвано не только подвести результирующий итог чётко прочерченной траектории «от мрака к свету», но и проставить «восклицательный знак» героического самоутверждения личности.

Героика, о которой идёт речь, нередко находит себя в предельных параметрах: уже отмечавшийся выше романтический «экспансионизм» с кульминацией в VI этюде (лавинообразное извержение стихийного *Agitato*), чеканная острота маршевых ритмов, фиксирующих сосредоточенную энергию быстрого жизненного шага (наиболее открыто в I, IV и X этюдах), и максимальное для Шумана выражение мужественного настроения. Всё это потребовало чрезвычайно насыщенного звукового письма, которое с достаточными основаниями можно назвать оркестральным. Судя по названию («*Симфонические этюды*»), композитор стремился к этому, равно как и к подчёркнуто целеустремлённому развитию образов. Не случайно П. Чайковский задумывал инструментовку этого произведения (в партитуре сохранились IX и X этюды).

* * *

Рассмотренные выше «Симфонические этюды» отличает ещё одно свойство: в их звуковой материи нетрудно усмотреть чётко очерченный портрет неординарной, даже исключительной личности. Она преподносится в измерениях, чуждых обыденного и обычного, патетически приподнятых, в плоскости подчёркнуто высоких чувств, помыслов, устремлений и деяний. Это натура сильная, с богатейшим спектром возможностей и проявлений. Ей присущ особый тонус горделивых вздыманий и порывов романтического духа. Один из впечатляющих жестов такого рода представлен в VIII этюде, где введение возвышающих котурнов барочной стилистики с мощными, «вскипающими» тиратами и трелями призвано высветить величавость, красоту и напряжение, как ищущей мысли, так и публицистических возгласений.

Сказанное перекликается с той мыслью, которую ещё в своё время пронизательно высказал Г. А. Ларош: *«Шуман есть музыкальный Байрон... Шуман имел нечто общее с байроновским Манфредом, который был так же глубоко погружён в свои гордые думы и фантастические видения»*. И далее он отмечает у обоих художников *«погружение и в собственный внутренний мир, непринуждённую свободу формы, любовь к экзотическому, чрезвычайному, исключительному»*, а также *«патетическое выражение протеста личности против окружающей среды и горячий неудержимый порыв, мрачный трагический пафос»* [7, с. 23–24].

Разумеется, байронизм был присущ не только Шуману. К примеру, его отзвуки слышны в некоторых сочинениях Шуберта (скажем, в фантазии «Скиталец»). И даже Шуберт, который по всеобщим представлениям являл собой образ скромного, застенчивого человека, мог позволить себе то изъяснение гордого самосознания личности, которое описал один из его друзей (Э. Бауэрнфельд). Речь идёт о разговоре с музыкантами Венской оперы, которые просили Шуберта что-либо написать для их концерта, позволив себе на его отказ заметить: *«Почему же, господин Шуберт? Мы такие же хорошие артисты, как и Вы! Во всей Вене не найдёшь лучших!»*. В ответ на это композитор разразился следующей отповедью (приводится в сокращении): *«Артисты! Все вы жалкие трубачи и пилитьщики! Я артист, я! Я — Шуберт, которого знает весь мир! Который создал великое и прекрасное, чего вы совсем не понимаете! И который создаст ещё более прекрасное! И если произносится слово искусство, речь идёт обо мне, а не о вас, черви и насекомые! Вы раболепные и гложущие черви, которых должна раздавить моя нога — нога человека, который достигает звёзд, тогда как вы, жалкие черви, ползаете в пыли и вместе с этой пылью развеетесь и истлеете, как пыль!»* [4, с. 281].

В фортепианной музыке Австрии и Германии первой половины XIX века именно Шуману с наибольшей очевидностью и полнотой удалось выразить так распространившуюся по всей Европе тех десятилетий «байроническую болезнь». Хрестоматийным её выражением можно считать I часть Фантазии *C-dur*. Пафос самоутверждения личности претворён в тематизме главной, первой побочной, а затем заключительной партий. Здесь предстаёт не просто сильный, а титанический дух, способный вступить в жизненную схватку с кем и с чем угодно. Каждая новая волна развёртывания I части начинается провозглашением гордого самосознания личности, и в развороте борьбы (разработка) этот дух подтверждает свою титаническую природу, а в бурных вспышках активности чувствуется мятежный вызов всему и вся.

* * *

Только что называвшиеся определения говорят о такой важнейшей стороне байронизма, как мятежно-бунтарская настроенность. Законченным «кристаллом» она отлилась в знаменитом «**Порыве**» (вторая из «Фантастических пьес» *op. 12*). Будучи одним из самых известных шедевров романтической музыки и квинтэссенцией шумановского стиля, эта пьеса впечатляет

вдобавок и точностью авторского заголовка, проигнорировать который в данном случае невозможно. Здесь, действительно, великолепно построена драматургия взаимодействия волновых «накатов» и «откатов», вспышек и ослаблений динамического напора. Экспрессия предстаёт на пределе: буря чувств «вскипает» горячо, безудержно, полыхая обжигающими страстями. И ввиду сумрачной, грозовой атмосферы сутью этого полыхания становится кипение жизненной борьбы, пафос яростного противления (с соответствующим акцентом на напряжённо-диссонансирующих звучаниях).

Спутником мятежного противленчества становятся отблески *демонизма*. Но это для Шумана достаточная редкость — см. скерцо третьего из «Шести концертных этюдов по каприсам Паганини» *op.* 10, № 7 в «Крейслериане» или «Охотник в засаде» (№ 2 из «Лесных сцен»). Значительно чаще встречается то, что именуют *романтической иронией*. Причём, у Шумана она предстаёт, как правило, в достаточно единообразном и специфичном ключе. Чтобы убедиться в этом единообразии, специально обратимся к таким совершенно разноплановым произведениям, как III часть Второй сонаты, № 13 из «Давидсбюндлеров», а также «Новеллетта» и «Быстрый марш» из «Пёстрых листков» (№№ 9 и 14).

При всём различии названных произведений (соната, крупный сюитный цикл глубокого содержания, сборник калейдоскопически многоликих зарисовок), принадлежащие им упомянутые пьесы объединяет подчеркнутая жанровость и то, что можно обозначить понятием *бурлеска*. Действительно, всё здесь построено на танцевальной основе (кстати, и «Быстрый марш» — это скорее «Полька»), причём с чертами «разбитной», «залихватской» бравуры («*лихо отплясывая*»), в которую проникает нечто ярмарочно-площадное или открыто фольклорное (в III части Сонаты и особенно в последнем из «Пёстрых листков» с его *Geschwind* — «*Быстро, проворно*»). Но, преподносимая броско, нарядно, в игровом ключе и ярко театральном освещении, эта насмешливая буффонада, тем не менее, наполнена гротесковой характерностью (примечательна ремарка к № 13 из «Давидсбюндлеров»: *Wildum lustig* — «*С диким весельем*»), и её терпкий юмор отдаёт сарказмом, язвительным скепсисом, издёвкой, сардонической усмешкой (в угловато-своенравном *Scherzo* из Сонаты это особенно отчётливо проскальзывает в фигурах с заострённо пунктирным ритмом, которые на слух воспринимаются как форшлагги). И во всей этой музыке в различной степени присутствует оттенок демонического (в «Новеллетте» есть что-то от манеры Паганини), но ещё важнее в данном случае специфические отсветы того, что в творчестве Листа квалифицируется как *мефисто*.

Особенность романтической иронии состояла в том, что в её насмешливости сквозила внутренняя горечь (к слову, все рассмотренные только что пьесы написаны в миноре). В связи с этим сошлёмся на одно из сторонних наблюдений. Напомнив принадлежащую Б. В. Асафьеву мысль об «иронически окрашенной интонационности» у Шумана, И. Я. Беленкова отмечает, что у композитора «*парадоксы художественного мышления, иронический склад ума рождали смех с множеством подтекстов, а сама ирония отливалась во*

вносящую беспокойство и замешательство самоиронию, ранящую не столько недруга, сколько самого себя, когда, как писал Гофман, “губы улыбаются, а в глазах стоят слёзы и сердце сжимается от сострадания к обиженному, от бессилия протеста и от несбыточности своей мечты”» [3, с. 193].

Вот что порождало такие проявления байронизма, как манфредовское начало (находящее себя прежде всего в меланхолии жизненной разочарованности — см. средний эпизод № 5 из «Крейслерианы», и стоит напомнить о принадлежащей Шуману музыке к драме Байрона «Манфред») и трагизм, по поводу которого уместно привести высказывание А. Мюссе (роман «Исповедь сына века») об определённой категории романтиков: «Восторженные умы, люди с пылкой, страждущей душой, ощущавшие потребность в бесконечном, склонили голову, рыдая, и замкнулись в болезненных видениях — хрупкие стебли тростника на поверхности океана горечи» [10, с. 13].

В качестве парадоксального примера (в параллель только что прозвучавшей реплике о шумановских «парадоксах художественного мышления» [3, с. 193]) ещё раз обратимся к «Пёстрым листкам», где трагические эмоции, казалось бы, не могли найти себе место, что называется, по определению. Тем не менее, композитор вводит в это собрание зарисовок две погребальные фрески. № 7 (*Sehr langsam* — «Очень медленно») — горестное *lamento*-молитва с прорывом на кульминациях-взываниях открытой душевной боли и ощущений полной безнадёжности. № 11 (*Sehr getragen* — «Очень сдержанно») — констатация жизненного краха с соответствующим этому чувством заторможенности, обессиленности, анемии. И в обоих номерах — ярко выраженные признаки траурного ритуала, переданные в ритмических контурах похоронного шествия. А за глубоким переживанием, подавленностью, предельной тягостностью, депрессией и протрацией таится та самая «мировая скорбь», у пьедестала которой рыдали многие поколения романтиков (с необходимыми кутурнами в виде патетических акцентов и не без аффектации — особенно благодаря мелодическому ходу на малую нону вверх в № 7). И в обоих случаях само собой напрашивается слово *смертельный* в значении *предельный*: смертельная горечь и тоска в № 7, смертельная усталость в № 11.

Список литературы и источников

1. Арановский, М. Г. Романтизм и русская музыка XIX века [Текст] // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып.4.— М.; Л.: Музыка, 1965. — С. 87–105.
2. Арановский, М. Г. Рукопись М. И. Глинки «Первоначальный план» оперы «Руслан и Людмила» [Текст] / А. Г. Арановский — М.: Композитор, 2004. — 123 с.
3. Беленкова, И. Я. Шуман и Мусоргский: иронически окрашенная интенсивность [Текст] // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. — Харьков: Каравелла, 1997. — С.193–203.
4. Воспоминания о Шуберте. [Текст] // Сост. и перевод Ю. Н. Хохлова. — М.: Музыка, 1964. — 411 с.

5. *Зенкин, К. В.* Диалектика классической и аклассической формы в фортепианных миниатюрах Шумана [Текст] // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. – Харьков: Каравелла, 1997. – С. 58–62.
6. *Зенкин, К. В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма [Текст] // К. В. Зенкин – М.: МГК, 1997. – 415 с.
7. *Ларош, Г. А.* Шуман как фортепианный композитор [Текст] // Г. А. Ларош Избр. статьи. – Вып. 5. – Л.: Музыка, 1978. – С.19–29.
8. *Лосев А.* Конспект лекций по эстетике Нового времени [Текст] // Литературная учёба. – 1990. – № 6. – С.132-157.
9. Музыкальная эстетика Германии XIX века: в 2-х тт. [Текст] // Под ред. Н. Шахназаровой. Сост. А. В. Михайлов, В. П. Шестаков. – М.: Музыка, 1981. – Т. I. – 415 с.
10. *Мюссе А.* Избранные произведения: в 2-х тт. [Текст] – М.: Гослитиздат, 1957. – Т. II. – 566 с.
11. Проблемы романтизма: сб. статей»: вып. 2 [Текст] // Сост. А. М. Гуревич. – М.: Искусство, 1971. – 304 с.
12. *Скребков, С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей [Текст] // С. С. Скребков. – М.: Музыка, 1973. – 446 с.
13. *Шуман, Р.* Письма: в 2-х тт. [Текст]. – М.: Музыка, 1982. Т.2. – 525 с.
14. *Шуман, Р.* Собрание сочинений: вып. 3 / Сюитные циклы [Ноты] / Ред., вступ. ст. и коммент. П. Г. Егорова – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1988. – С. 6–12.