

Хельмут ЛООС

## РОБЕРТ ШУМАН И ДУХОВНАЯ МУЗЫКА

Перевод с немецкого *Ольги Лосевой*

В области духовной музыки Роберт Шуман создал всего несколько сочинений, причем обратился к ней очень поздно, в последний период творчества. Еще Вильгельм Йозеф фон Василевский, первый биограф композитора, утверждал, что только в конце 1848 года в «Песне на Адвент» ор. 71 Шуман «впервые приблизился к духовной музыке» [29, 403]<sup>1</sup> (написанный в 1822 году Псалом 150 можно, конечно же, во внимание не принимать). Леопольд Хиршберг возражал Василевскому, указывая на «подлинную религиозность», возможную и без церковных догматов: «“Библия, Шекспир и Гёте” — вот три звезды, светившие ему [Шуману], однако с ортодоксальной точки зрения это в высшей степени еретическая комбинация» [13, 157]. Не полемизируя с христианством, можно вместе с Арнфридом Эдлером утверждать, что Шуман со своей «Песней на Адвент» «впервые вступил в ту странную область между сложившимися жанрами, возникновение которой объясняется специфической религиозностью того времени — для нее безразличны были конкретные конфессии с их богослужением и в целом узаконенные религиозные институты» [11, 228]. Или речь идет о чем-то большем? У Шумана, как точно известно, была Библия, но его высказывания о церкви всегда носили скорее оборонительный характер. 29 ноября 1849 года, незадолго до первого исполнения «Песни на Адвент», он писал своему другу Эдуарду Крюгеру: «Обратился я и к церкви, не без робости» [32, 241].

Конечно, оратория как жанр еще раньше заинтересовала Шумана. Конечно, он хотел, как признавался в 1843 году, «написать ораторию не для молебельного зала, а для веселых людей» (из письма к Э. Крюгеру от 3 июня 1843 года [32, 75]). Шумановские представления о «новом жанре для концертного зала» (из письма к К. Космали от 5 мая 1843 года [32, 73]) легли в основу его грандиозной композиции под названием «Сцены из «Фауста» Гёте». Произведение это единственное

*Лоос Хельмут* — немецкий историк музыки, доктор, профессор, директор Института музыковедения Лейпцигского университета

в своем роде не только в творчестве самого Шумана, но и среди произведений в жанре, который обычно определяют как «светскую ораторию» [21, 138–139], равно как и среди музыкальных сочинений на сюжет «Фауста». При этом оно всегда вызывало споры, более того — использование священного текста Гёте и история создания шумановских «Сцен», растянувшаяся на девять с лишним лет, сами по себе рождали вокруг них оживленные дебаты.

«Сцены из “Фауста”» создавались в период с 1844 по 1853 год. Сопровождая жену в ее гастрольной поездке в Россию, Шуман в феврале 1844 года в Дерпте сделал первую разметку текста. Важно, как обходился Шуман с текстом: он начинает с Заключительной сцены «Фауста», которую заканчивает сочинять первой, — позднее она станет III частью его «Сцен». И только потом Шуман дополняет ее I и II частями. Если поначалу он думал об опере, то самое позднее с 1845 года размышляет над тем, «чтобы обработать весь материал в форме оратории» (из письма к Э. Крюгеру от 17 января 1845 года [32, 103]<sup>2</sup>). Трудился Шуман над этим большим проектом с постоянными перерывами. Мендельсону он писал: «Захватывающее впечатление от возвышенной поэзии именно этой заключительной сцены — оно-то и заставило меня отважиться на эту работу; не знаю, опубликую ли я ее когда-нибудь» (из письма от 24 сентября 1845 года [32, 128–129]). Уверенность в своем сочинении вселило в Шумана только исполнение III части перед приглашенной публикой в Козельском дворце в Дрездене 25 июня 1848 года силами Общества хорового пения; дирижировал он сам. В результате Шуман отважился сравнить его со своим признанным шедевром — «Раем и Пери» — не только по сюжету, связанному с темой спасения: «По характеру музыки “Фауст”, пожалуй, отличается от “Пери” — так, по крайней мере, мне хотелось бы, — отличается, как Запад от Востока» (из письма Ф. Вистлингу от 17 июня 1848 года [32, 179]). Особенно порадовало Шумана общее мнение многих слушателей, утверждавших, «что музыка значительно облегчает понимание текста» [там же]. В конце концов он признался: «Я думал, что никак не справлюсь с этой вещью, особенно с заключительным хором; но вот она все же доставила мне большую радость» (из письма к К. Райнеке от 30 июня 1848 года [32, 182])<sup>3</sup>.

Одновременно в трех местах — Дрездене, Веймаре и Лейпциге — в среду, 29 августа 1849 года, в рамках торжеств в честь столетнего юбилея Гёте эта «Заключительная сцена из второй части «Фауста»» была исполнена публично под названием «Преображение Фауста»<sup>4</sup>. Сам Шуман дирижировал ею в тот день пополудни на «Музыкальном празднестве в Большом саду» в Дрездене<sup>5</sup>, Франц Лист — в Придворном театре Веймара и Юлиус Риц — в зале Гевандхауза в Лейпциге [14]. Успех исполнений был внушительный, и Шуман принял решение дополнить сочинение, потому что оно казалось ему «слишком коротким при тех издержках, которых требует» (из письма Ф. Листу от 31 мая 1849 года [32, 221]). Лист после исполнения утвердил его в этом желании и посоветовал

<sup>1</sup> Ср. также: [18, 111–112]. Другой перевод названия этого сочинения (в оригинале «Adventlied»), используемый, в частности, Д. В. Житомирским, — «Предрождественская песня». — *Примеч. переводчика.*

<sup>2</sup> В отечественном издании писем вслед за изданием Г. Янзена это письмо ошибочно датировано «октябрем 1844 года». — *Примеч. переводчика.*

<sup>3</sup> Ср. также письмо от 3 июля 1848 года к Ф. Бренделю [32, 184].

<sup>4</sup> См. письмо Шумана к Листу от 10 августа 1849 года [32, 230].

<sup>5</sup> Концерт состоялся в богатом традициями барочном дворце: «Правда, общество, наслаждавшееся в нем [...] постепенно сделалось бюргерским» [10, 164].

предпослать Заключительной сцене «длинную симфоническую интродукцию, которая лучше донесет до ушей и сердец слушателей мистический элемент, являющийся, в сущности, основой всей этой сцены» (из письма Ф. Листа Р. Шуману от 7 сентября 1849 года [9, 21/3713]). В предложении Листа ясно проглядывает идея симфонической поэмы, но замысел Шумана был иным — выбрать еще несколько фрагментов из текста «Фауста» Гёте и положить их на музыку. Проблемы, возникающие при этом, очевидны: как логично дополнить внутренне завершенную Заключительную сцену несколькими фрагментами из такого масштабного произведения, как «Фауст» Гёте? Шуману решение далось нелегко, а получившийся результат у многих вызвал непонимание.

Из I части «Фауста» Гёте Шуман в 1849 году избрал для музыкальной интерпретации три эпизода, связанные с Гретхен: «Сцена в саду», «Гретхен перед изваянием Mater dolorosa [Скорбящей Богородицы]» и «Сцена в соборе». Их можно обозначить как «Грех», «Раскаянье» и «Отчаянье». Они и составили I часть шумановских «Сцен из «Фауста» Гёте». II часть его сочинения, написанная в июле/августе 1849 года, состоит из трех сцен, связанных с самим Фаустом, которые образуют огромную арку от начала к концу II части «Фауста» Гёте: от «Восхода солнца» к «Полуночи» и «Смерти Фауста». Это мистические в своей основе сцены, связанные с идеями очищения, опасности и смерти/конца. Проблема вины — центральная в обеих частях и связана с Гретхен и Фаустом, а они в их неразрывности играют важную роль в Заключительной сцене. Спасение в III части тематически обосновано проблемой вины в I и II частях, так что три части шумановских «Сцен» уже благодаря этой в основе своей религиозной тематике образуют единое, внутренне законченное целое. Шуман даже чисто внешними средствами противопоставляет вину и спасение — структуру из 3+3+7 номеров он делит пополам посредством сквозной нумерации первых шести: (3+3)+7.

Развитие этих трех частей — от реалистических эпизодов с участием Гретхен через мистические, посвященные Фаусту, к наполненной символами Заключительной сцене — с музыкальной точки зрения представляет собой путь от оперы к церковной музыке. I часть состоит из трех настоящих оперных сцен, что ясно уже по описаниям места действия и сценическим ремаркам, и начинается оживленным диалогом (№ 1). Особенно поразительна шумановская декламация — очень свободная и прихотливая, а при этом исполненная красот [18]. Она занимает промежуточное положение между ариозными партиями и *quasi Recitativo* и в ритмическом отношении свободна от диктата ямба, скорее в ней чувствуется мелодия речи. Так что, когда декламируется текст, драматургически рассчитанный на определенную ситуацию, пение становится похожим на прозу.

Совсем иная музыка II части. В «Красивую местность» вводит пасторально окрашенная инструментальная партия (3/4, *B-dur*, плавные триоли восьмыми у виолончелей). Разные тексты соединены в идущие плотной чередой номера. По музыке они разные (например, хор по-разному делится на партии) и как будто бы не связаны друг с другом: «Ариэль. Восход солнца. Фауст. Хор» (№ 4). Также бессистемно, то есть независимо друг от друга, вводятся средства музыкальной живописи («*Es trompetet, es posaunet*», «*Hinaufgeschaut!*», «*Wassersturz*»). В целом же создается впечатление ораториальности — тем более что, несмотря на описание места действия и распределение на роли, никаких ремарок, относящихся к развитию самого действия, здесь нет.

III часть сильно отличается от первых двух не только по содержанию, но и по музыке. Поразительнее всего здесь декламация, которая из свободной и

квазипрозаической становится метризованной. Сходство и последовательное присоединение двух- и четырехтактов наводит на мысль о формульности. По контрасту с чрезвычайно индивидуализированными высказываниями Гретхен и Фауста эта формульность несет в себе некий объективирующий характер, как в церковных молитвах. И ведь это сфера, в которую вплетен сам текст: Гёте стремился придать «своим поэтическим озарениям благотельно ограниченную четкую форму христианско-церковных преданий и образов» [33, 429]. Внецерковная набожность Гёте родственна позиции Шумана, который характеризовал себя так: «Религиозен без религии» [6, 153]. В отличие от первых двух частей с их субъективной религиозностью Шуман делает III часть в известной степени объективной — такие два полюса видят обычно в сольных песнях и хоровой музыке Шумана [22, 136]. Объективированная религиозная сфера в «Преображении Фауста» соответствующим образом передается музыкой — с помощью усиления хорового начала и средств, используемых в церковной музыке, таких, например, как симультанное преподнесение трех разных текстов (Magna peccatrix [Великая грешница], Mulier samaritana [Жена Самарянская], Maria aegyptica [Мария Египетская]), которое не дает возможности их расслышать, но исходит из религиозного представления о том, что они все-таки могут быть поняты. Заключительный хор с мистическими словами Гёте становится венцом-кульминацией целого. Шуман завершает сочинение музыкой в плотном контрапунктическом складе [22, 73–74] — он сам однажды сказал, что fuga, «самая глубокомысленная музыкальная форма», особенно подходит к драме Фауста [30, 52]<sup>6</sup>. Контрапунктический склад очень важен. Шуман явно обращается к нему как к музыкальному средству, которое в представлении его времени является типичным для подлинной церковной музыки в Палестрины, а значит — ясным в своем значении. Плотность, с какой в Заключительном хоре разработаны три темы, их уменьшения и обращения, немислимы без изучения Баха. Так что «самую глубокомысленную» религиозность Шуман создает при помощи средств церковной музыки. В этом сильном стремлении создать ауру религиозности не было, впрочем, ничего христианского, а было понимание того, что «Фауст» Гёте есть «светская Библия», иными словами — нечто противоположное христианству, как обозначил ее в 1842 году Гервинус в художественно-религиозном толковании последователей Шеллинга и Гегеля [24]. Несмотря на то, что Шуман читал комментарии Дайкса<sup>7</sup>, его Фауст отнюдь не стал «набожным (католиком)», как позднее полагал Герман Кречмар [16, 555]. Важен в этом отношении контекст, в котором было исполнено «Преображение Фауста» в 1849 году в Дрездене и Веймаре: Шуман в Дрездене выбрал «Первую Вальпургиеву ночь» Мендельсона, Лист в Веймаре — его же «Ночную тишь и счастливое плаванье» [2]. А это две пьесы, демонстрирующие диаметрально противоположные мировоззренческие позиции [19]. Восприятие шумановских «Сцен из «Фауста» Гёте» нельзя изолировать от этой проблемы.

Франц Брендель первым высказал свое мнение о произведении после премьеры 1849 года. Левый гегельянец, он был восхищен «Преображением Фауста»

<sup>6</sup> Здесь речь идет о сочиняемой с 1806 года музыке к «Фаусту» князя А. Х. Радзивилла.

<sup>7</sup> См. его письмо Ф. Бренделю от 3 июля 1848 года: «Так как время не терпит, я для вступления к заключительной сцене из «Фауста» взял кое-что из книги Дайкса» [32, 184]. В книге Дайкса, в частности, говорилось: «...строго христианских высот основное воззрение Фауста не достигло. Но основы христианского учения ныне распространены повсюду. Под его влиянием сочинение задумано и выполнено» [8, 119–120].

как «церковной музыкой, из лона которой возникнет мировоззрение будущего» [7, 2735]<sup>8</sup>. Издаваемая Густавом Фрайтагом и Юлиусом Шмидтом либеральная газета «Die Grenzboten» тоже отметила «бурные аплодисменты» [5, 519] и «религиозный род» произведения [23, 523]. Но со временем появились и другие отзывы. В «Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler» в 1862 году после первого полного исполнения сочинения взгляды Гёте и Шумана были подвергнуты критике, а о самом произведении сказано, что «мистическое здесь пропето не мистично, небесное — не небесно» [17, 397]. Август Вильгельм Амброс горячо возражал Бренделю, что есть «так много несравненной, очень несправедливо забытой церковной музыки, что [...] мы, желая во всей полноте оценить шумановское сочинение, нуждаемся прежде всего не в туманности будущего церковного стиля — его мы оставим людям, мечтающим о женщине будущего, религии будущего, музыке будущего, государстве будущего и прочих будущих вещах» [4, 173].

Теодор В. Адорно считает «парадоксальностью» то, что Бетховен сочинил всего одну мессу [1, 150], — вообще же эта оценка гораздо больше подходит Шуману. Церковные сочинения образуют последнее звено в шумановском освоении музыкальных жанров и одновременно — сбивающий с толку поворот к духовной музыке вплоть до «жанров прикладной музыки католической литургии» [11, 259]. Все это началось в 1848 году с написания «Песни на Адвент» ор. 71 и мотета «Не отчаивайся в долине скорби» ор. 93 (1849/52), затем спустя недолгое время последовали Месса ор. 147 и Реквием ор. 148 (1852). Наряду с ними следует упомянуть и паралитургические сочинения вроде «Реквиема Миньоне» ор. 98b (1849) или III части «Сцен из “Фауста” Гёте» WoO 3 (1844/49). Как и в относящихся к тому же времени хоровых балладах «Королевский сын» ор. 116, «Проклятие певца» ор. 139, «О паже и королевской дочери» ор. 140, «Счастье Эденхаля» ор. 143 и в проекте народной оратории «Лютер», здесь проявляет себя новая ориентация Шумана: обращение к широкой публике на картинно-реалистическом музыкальном языке, которое надо рассматривать на историческом фоне политических событий 1848 года и перемен общественного сознания «от либерально-романтически-универсалистского мировоззрения к сужению до национально-конфессионального» [11, 260] в середине века.

Демонстрируя в юности индифферентное отношение к религии, Шуман в 1851 году удивляет своим признанием в письме к Августу Штракериану: «Посвятить свои силы духовной музыке — это, пожалуй, всегда наивысшая цель художника» [32, 266]. Вопрос в том, что считал Шуман «духовной музыкой». Мне представляется невероятным, чтобы речь здесь шла о принадлежности к какой-то определенной конфессии или даже вообще к христианству. Это явствует из контекста, потому что Шуман фиксирует эту формулировку уже на письме Штракериана как черновик ответа. В своем письме Штракериан, почитатель его искусства, желает ему успехов «в сферах инструментальной и вокальной музыки» и выражает желание, чтобы Шуман создал «большую ораторию», которой «больше, чем какой-либо иной формой, сможет завоевать признание и

<sup>8</sup> Ср. также: «Считаю, что перед нами здесь элементы церковной музыки будущего. Надо, наконец, признать, что круг прежних церковных настроений полностью исчерпан, что здесь нет ничего нового, не достигается ничего покоряющего человека или делающего его счастливым. С оправданным с точки зрения мировой истории исчезновением веры в старо-церковном смысле и искусство должно покинуть эту почву и из этого нового направления духа творить новое воодушевление» [8, 15].

сердца всех подлинных любителей музыки» (цит. по: [26, 335]). И продолжает: «Время церковной оратории, кажется, прошло, но Вы призваны создать подъем и в этом музыкальном направлении». В качестве примера он называет шумановскую ораторию «Рай и Пери». Контекст, из которого выросло шумановское признание, никак не связан с традиционными христианскими представлениями, скорее дистанцирован от них преодолением в духе либерального принципа прогресса. Нечто подобное Шуман высказал в 1841 году<sup>9</sup>. Однако вхождение христианского содержания и форм в распространяющуюся религиозность отнюдь не исключается.

Два-три католических богослужения в год обязан был обеспечить музыкой Шуман, будучи музикальным директором в Дюссельдорфе. Не раз отмечалось, как сильно действовали эти церемонии на его чувства. Он отозвался на посещение Кёльнского собора 29 сентября 1850 года IV частью своей Рейнской симфонии, озаглавленной «В характере сопровождения торжественной церемонии». И так, было совершенно естественным сочинить что-то для церковной службы.

13 февраля 1852 года Шуман приступил к сочинению пяти «главных частей католической мессы» с Kyrie (Düsseldorfer Merkbuch, S. 182, цит. по: [25, XVI]). Уже на следующий день он работал над Gloria, 18 февраля — над Credo, а 22 февраля «почти закончил мессу» [26, 586–593, 620]. Потом он занимался инструментовкой, трудился над изготовлением партий с копиистом Петером Фуксом, делал клавираусцуг и впервые репетировал сочинение с хором (18, 20 и 27 апреля 1852 года). Хотя Шуман уже в Дюссельдорфской записной книжке сделал пометку: «Offertorium между Credo и Sanctus», введенный мотет «Tota pulchra es, Maria» он сочинил лишь 23 марта 1853 года. Примерно к этому времени Шуман создал и органную редакцию Мессы — вероятно, для участия в некоем композиторском конкурсе в Англии, с требованиями которого он был знаком (в числе прочего: самостоятельное органное сопровождение, мотеты как оффертории) [25, XXIV]. Конкурс не дал результата, исполнению Мессы целиком в Дюссельдорфе мешали сложности, с которыми Шуман столкнулся на посту городского музикального директора. Только Kyrie и Gloria были исполнены 3 марта 1853 года в Зале Гайслера в Дюссельдорфе в рамках Седьмого абонемента концерта — бенефиса Шумана-композитора. Посмертно Kyrie, Sanctus и Agnus Dei прозвучали стараниями Клары Шуман 25 июля 1861 года в Аахене под руководством Франца Вюльнера. Вдове композитора нужно было оценить возможность издания — Иоганнес Брамс был очень сдержан в отношении Мессы. Исполнение убедило ее, и таким образом изданию более ничего не мешало. В октябре 1862 года были напечатаны вокальные партии и клавираусцуг, в январе 1863 — партитура и оркестровые голоса. Первое полное исполнение состоялось 3 мая 1863 года в Вене — в Миноритенкирхе и в Альтерхенфельдеркирхе. Все это отвечало намерениям композитора, который предлагал Мессу для публикации издательству «B. Schott's Söhne» в Майнце с такой характеристикой: «Вот Missa sacra, среднего объема, несложная для исполнения, сочинение, подходящее как для богослужения, так и для исполнения в концерте» (письмо от 10 декабря 1852 года, цит. по: [25, XXVI]).

<sup>9</sup> Говоря о том, что обратиться к церковной музыке многих композиторов заставил, видимо, успех, выпавший на долю «Павла» Мендельсона, он продолжает: «Конечно, не церковь завоевала этот успех, и не характер связанного с ней художественного жанра, расцвет которого давно позади, но высокое искусство одного художника» [31, 6].

Музыкальное оформление (*Gestaltung*) части «Sanctus» позволяет уяснить, что мог понимать Шуман под «духовной музыкой», к тому же возникают поразительные параллели с IV частью Рейнской симфонии. Здесь соприкасаются типы музыкального оформления, которые идут, с одной стороны, от цecilianского понимания церковной музыки, а с другой — от романтического понимания музыки. Они здесь в известной степени сходятся в центре — там, где сливаются искусство и религия<sup>10</sup>. Тоску раннего романтизма по бесконечному, чувству, укорененное в религиозной сфере и способное выразить себя в музыке, Шуман вернул в духовную сферу церковной музыки, полностью туда не переходя. Художественно-религиозное притязание продолжает существовать, церковная традиция интегрируется в него. Противление традиции жанра, которое во многих моментах демонстрирует шумановская Месса, могло быть связано с его неопытностью и с чужеродностью материи. Но, как и совпадения с этой традицией по многим пунктам, оно подтверждает и его серьезные намерения относительно предмета, и его изначальное родство с романтическим религиозным пониманием природы искусства, музыки. Именно это имеет в виду Шуман, когда пишет, что месса подходит «как для богослужения, так и для исполнения в концерте».

Эта шумановская формулировка стала известна недавно, спор же о правильном месте исполнения — в церкви или в концертном зале — разгорелся сразу после первых исполнений<sup>11</sup>. Шуману это было безразлично: религиозная ценность обоих мест была для него одинакова.

#### Использованная литература

1. *Adorno Th. W. Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis (1959) // Adorno Th. W. Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromtus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1982. S. 145–161.*
2. *Altenburg D. Liszts Plan einer Goethe-Stiftung // Genius huius Loci. Weimar. Kulturelle Entwürfe Aus fünf Jahrhunderten (Ausstellungskatalog). Weimar: Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, 1992. S. 75–97.*
3. *Altenburg D. Franz Liszt und das Erbe der Klassik // Liszt und die Weimarer Klassik / Hrsg. von D. Altenburg. Laaber: Laaber-Verlag, 1997. S. 9–32. (Weimarer Liszt-Studien 1.)*
4. *Ambros A. W. Bunte Blätter, Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst. Neue Folge. 2 Bde in einem. Leipzig: Leuckart, 1874. 336, 382 S.*
5. Anonym. *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Literatur. 8. 1849. S. 519.*
6. *Boetticher W. Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk. Berlin: B. Hahnfeld, 1941. 688 S.*
7. *Brendel F. Leipzig, 31. August, Ueber die Goethefeierlichkeiten // Deutsche Allgemeine Zeitung. 1849. 1. September. S. 2735.*
8. *Brendel F. R. Schumann's Musik zu der Schlußscene des Goethes Faust // Neue Zeitschrift für Musik. 1849 (Jg. 31). S. 113–115.*
9. *Correspondenz. Sammlung der an Robert Schumann gerichteten Briefe in der Bibliotheca Jagiellońska, Kraków, Polen.*
10. *Deycks F. Göthe's Faust. Andeutung über Sinn und Zusammenhang des ersten und zweiten Theils der Tragödie/ Koblenz: K. Bädecker, 1834. 148 S.*
11. *Edler A. Robert Schumann und seine Zeit. Laaber: Laaber Verlag, 1982. 371 S.*

<sup>10</sup> См. превосходный анализ Ульриха Конрада: [15].

<sup>11</sup> Следует указать на марксистскую аргументацию Карлы Ульрих: [28].

12. *Gebhardt A.* Robert Schumann. Leben und Werk in Dresden. Marburg: Tectum Verlag, 1998. 212 S.
13. *Hirschberg L.* Robert Schumanns geistliche Werke // Musikpädagogische Blätter. Jg. 35 (1912).
14. *John H.* Die Dresdner Goethefeierlichkeiten 1849 und ihre musikalischen Aktivitäten — Eine Dokumentation // Appel B. R., Geck K. W., Schneider H. Musik und Scene. Festschrift für Werner Braun zum 75. Geburtstag. Saarbrücken: SDV, 2001. S. 333–346. (Saarbrücken Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge 9.)
15. *Konrad U.* Der Beitrag evangelistischer Komponisten zur Messenkomposition im 19. Jahrhundert // Kirchenmusikalisches Jahrbuch 71 (1987). S. 65–92.
16. *Kretschmar H.* Führer durch den Konzertsaal. II. Abteilung. Bd. II. Oratorien und weltliche Chorwerke. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1920. 621 S.
17. *Krüger E.* Betrachtungen zu Schumann's Faust und Manfred // Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler. 1862 (Jg. 10). S. 377–389.
18. *Leven-Keesen K.* Robert Schumanns «Scenen aus Goethes Faust» (WoO 3). Studien zu Frühfassungen anhand des Autographs Wiede 11/3. Berlin: Kuhn, 1996. 475 p. (Musicologica Bero-linensia 1.)
19. *Loos H.* Herder-Feste im deutschen Musikleben bis 1903 // Tagungsbericht. Weimar, 2002. S. 209–226.
20. *Löscher F.* Robert Schumann und die geistliche Musik // Der Kirchenchor. Zeitschrift des Kirchenchorverbandes der sächsischen Landeskirche. Jg. 21 (1910). S. 77–81, 93–94, 101–104, 109–114.
21. *Massenkeil G.* Oratorium und Passion. Teil 2. Laaber: Laaber Verlag, 1999. 381 S. (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 10).
22. *Popp S.* Untersuchungen zu Robert Schumanns Chorkompositionen. Diss. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1971. 206 S.
23. *Riccus A. F.* Robert Schumann // Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Literatur. 9. 1850.
24. *Scholz R.* Goethes «Faust» in der wissenschaftlichen Interpretation von Sendling und Hegel bis heute. Ein einführender Forschungsbericht. Rheinfelden: Schäuble, 1983. 223 S. (Reihe Deutsche und Vergleichense Literaturwissenschaft 6.)
25. *Schumann R.* Neue Ausgabe sämtliche Werke. Geistliche Werke 2. Missa sacra op. 147 / Hrsg. von B. R. Appel. Mainz u.a.: Schott, 1991.
26. *Schumann R.* Tagebücher. Bd. III: Haushaltbücher / Hrsg. von G. Nauhaus. Leipzig: Deutsches verlag für Musik, 1982. 953 S.
27. *Titze H.* Die philosophische Periode der deutschen Faustforschung (1817–1839) nebst kurzen Überblicken über die philosophische und philosophisch-ästhetische Periode zur Beleuchtung der Gesamtentwicklung der deutschen Faustphilologie bis zur Gegenwart. Ein Beitrag zur Entwicklung der deutschen Faustphilologie/ Greifswald: H. Adler, E. Panzig & Co., 1916. Repr.: Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1973. 339 S.
28. *Ulrich C.* Robert Schumanns Messe op. 147 und Requiem op. 148 — musikhistorische und musiktheoretische Untersuchungen zur Standortbestimmung. Ein Beitrag zur Verdichtung der weltanschaulich-philosophischen Position. Diss. Pädagogische Hochschule «Ernst Schneller». Zwickau, 1982.
29. *Wasielewski W. J. von.* Robert Schumann. Eine Biographie. (Dresden, 1858.)<sup>4</sup> Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906. 532 S.
30. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах. Собр. ст. В 2 т. / Сост., текстол. ред. Д. В. Житомирского. Т. II-А. М.: Музыка, 1978. 327 с.
31. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах. Собр. ст. В 2 т. / Сост., текстол. ред. Д. В. Житомирского. Т. II-Б. М.: Музыка, 1979. 294 с.
32. *Шуман Р.* Письма. В 2-х т. Т. 2 (1840–1856) / Сост., научн. ред., вст. ст. Д. В. Житомирского. М.: Музыка, 1982. 525 с.
33. *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Ман. Ереван: Айастан, 1988. 672 с.