УДК 781.5
DOI:10.26176/otmroo.2026.55.3.003

Анастасия Сергеевна Семова
nastiasemova99@yandex.ru

ORCID: 0009-0000-1382-9107
Аспирант Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, преподаватель кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке

Татьяна Суреновна Кюрегян
tatyana-kyuregyan@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-4759-9319
Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Anastasiya S. Semova
nastiasemova99@yandex.ru

ORCID: 0009-0000-1382-9107
Postgraduate student at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Lecturer at the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art at the Alfred Schnittke Moscow State Institute of Music

Tatyana S. Kyuregyan
tatyana-kyuregyan@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-4759-9319
Dr. Habil. in Art Studies, Professor of Music Theory Department at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory

К дискуссиям о финалах в инструментальных циклах Роберта Шумана

Аннотация

Финалы ряда сонатных циклов Шумана по сей день не получили в музыкальной науке убедительной интерпретации. В настоящей статье анализируется трактовка наиболее проблематичных явлений в отечественных и зарубежных источниках разных лет. Гибрид классических форм или индивидуальная композиция, требующая нового языка описания, — оба подхода у многих аналитиков, отечественных и зарубежных, не улавливают сути музыкального процесса, если не охватывают всех его сторон: не только тематическую, но и гармоническую, метрическую, структурную (в комплексе). Не название, а полнота вскрытого звукового смысла определяет природу формообразования.

Ключевые слова

Шуман, соната fis-moll, циклическая экспозиция, «параллельная» форма, ритурнель-сценарий, пятое рондо

Для цитирования

Семова А. С., Кюрегян Т. С. К дискуссиям о финалах в инструментальных циклах Роберта Шумана // Журнал Общества теории музыки. 2026. № 3 (55). С. 62–78. https://doi.org/10.26176/otmroo.2026.55.3.003.

On Discussions About Finales in Robert Schumann’s Instrumental Cycles

Abstract

The finales of several of Schumann’s sonata cycles have yet to receive a convincing interpretation in music scholarship. Whether a hybrid of classical forms or an individual composition requiring a new descriptive language — both approaches, pursued by many analysts, both local and international,

fail to capture the essence of the musical process unless they encompass all its aspects: not only thematic, but also harmonic, metrical and structural (comprehensively). It is not the designation, but the fullness of the revealed sonic meaning that determines the nature of the form-building.

Keywords
Schumann, sonata fis-moll, cyclic exposition, “parallel” form, ritornello script, the 5th rondo

For citation
Semova, Anastasiya S., and Tatyana S. Kyuregyan. 2026. “K diskussiyam o finalakh v instrumental’nykh tsiklakh Roberta Shumana [On Discussions About Finales in Robert Schumann’s Instrumental Cycles].” *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Music Theory Society], no. 3 (55, September): 62–78. (In Russian). https://doi.org/10.26176/otmroo.2026.55.3.003.

Строение финалов у Роберта Шумана — проблема чрезвычайно обширная. Она касается сочинений самого разного жанрового происхождения: от циклов миниатюр и вариаций до широко понятых сонат и симфоний, во всевозможных исполнительских составах[1]. Однако в данной статье поле обзора намеренно сужено. Рассмотрение ограничивается *сонатными* циклами с учетом их ансамблевых разновидностей (которые исторически принадлежали жанру сонаты). Потребность сфокусироваться еще сильнее — на самых проблемных финалах у Шумана — выводит прежде всего к фортепианным сонатам; а для наиболее детального обсуждения буквально «просится» финал Первой сонаты fis-moll op. 11, который не случайно получил наибольшее число аналитических откликов в научной литературе. Уже само их сравнение дает богатую пищу для размышлений и открывает новые грани в оценке шумановских решений музыкальной наукой разных исторических периодов и культурных традиций.

До сих пор, по прошествии почти двух столетий со времени создания, предметом острой полемики остаются и общие принципы формы, и тематический состав, и тонально-гармоническое выполнение финалов ранних шумановских сонат. Основные вопросы — во всем их реальном многообразии — стягиваются к трем главным факторам: это музыкальный материал, соотношение устойчивости и неустойчивости, тематическая структура. Несколько упрощая картину ради общего охвата, назовем обстоятельства, осложняющие восприятие и аналитическое истолкование этих финалов:

1. Доминирующий фигурационный материал, размывающий своим стремительным потоком песенную строфику и композиционные границы;

2. Преобладание неустойчивого изложения над устойчивым, меняющее слуховую настройку в дифференциации тем и ходов, в самой их сути и разграничении;

3. Многообразие тематических образований, структурно «недостаточных» и количественно «избыточных» одновременно, при наличии к тому же многих нерегламентированных повторов.

Эти черты в той или иной степени характерны для всех финалов фортепианных сонат Шумана и даже ряда других его сочинений, но необходимая для выявления их сущности мера

[1] Назовем ряд работ, где специфика финальной функции рассматривается в циклах разного жанрового наклонения. Многообразные толкования финала Второй симфонии Шумана отражены в статье Т. С. Кюрегян, где представлена также новая интерпретация, отвечающая логике всего цикла [5]. Проблема цельности камерно-инструментальных ансамблей затрагивается в кандидатской диссертации Е. К. Карелиной [4], а сплочение шумановских вариационных циклов для фортепиано — в докторской диссертации Е. И. Максимова [6, *358–394*]. С учетом исполнительского аспекта проблема единства композиции в фортепианных циклах миниатюр Шумана обсуждается А. М. Меркуловым [7].

подробности достижима в рамках статьи лишь при концентрации на единичных образцах. Финал Первой фортепианной сонаты, как уже говорилось, для этой цели особенно показателен — и сам по себе, и как предмет научной трактовки со стороны целого ряда отечественных и зарубежных исследователей серьезного профессионального уровня.

При всем многообразии конкретных версий, большинство из них располагается в пространстве между рондо и сонатной формой, а «индивидуальный дизайн» нередко склоняет аналитиков к терминологическим обновлениям. Обозначим главные подходы.

Сочетание черт ***рондо и сонаты*** в отечественной науке считают первостепенным Даниэль Владимирович Житомирский [3], Надежда Сергеевна Николаева [8], Виктор Абрамович Цуккерман [12], а в зарубежной — Чарлз Роузен [24]. При этом Житомирский, Цуккерман и Роузен полагают, что разработка в этом симбиозе отсутствует, а Николаева склоняется к ее наличию.

Сразу оговорим, что у истоков трактовки Житомирского и Николаевой лежат, очевидно, идеи Цуккермана, чья теоретическая концепция сложилась еще в 1930-е годы. Публикация его разработок по «Анализу музыкальных произведений» лишь в 1970–1980-х годах не отражает их реального зарождения, распространения и усвоения в отечественном музыкознании, поэтому обсуждение отечественных версий правомерно начать согласно реальной научной хронологии, а не запоздалой издательской хронике.

В. А. Цуккерман указывает на происхождение форм финалов фортепианных сонат Шумана от *трансформации сонатной формы*, но намного более глубокой, чем это бывает в рондо-сонате[2]. Подобную трансформированную форму ученый называет *гибридом двойной трехчастной*[3] и *рондо-сонаты* или, короче, *гибридной* формой [12, *20*]. Финал Первой сонаты он относит к начальной стадии становления такой формы у Шумана [там же, *21*], а (оригинальный) финал Второй сонаты, как и финал Третьей, принадлежат, по его оценке, следующему этапу, более выраженному [там же, *23*].

Конкретно в основании финала Первой сонаты Цуккерман видит сонатную форму, но очень сильно преобразованную многократным проведением главной темы-рефрена. Даже на уровне экспозиции исследователь отмечает «двукратное сопоставление главной темы с р а з л и ч н ы м и [разрядка автора. — *А. С.*] темами побочной партии» [12, *19*], отчего и возникает, по его терминологии, *циклическая экспозиция* и *гибридная форма* в целом. Применительно к Первой сонате она представлена следующим образом:

> «<…> Шуман довольствуется многократным пересечением политематического целого рондовым рефреном. В сонате он методом “циклической экспозиции” и такой же репризы пятикратно проводит главную партию — рефрен; сильно разросшаяся побочно-заключительная партия через малый (но весьма выразительный) эпизод и предикт [*sic*] приводит к главной партии, не только открывающей репризу, но и замыкающей одновременно экспозицию. Тонально обновленная реприза в Сонате fis-moll, как и экспозиция, направляется через эпизод и предикт к завершающему проведению главной партии» [12, *21–22*].

Цуккерман приводит нотные примеры, но без каких-либо подписей [там же, *22–23*]. Тем не менее опираясь на текст, можно предположить, что это начальные такты каждой из партий сонатной формы: главной, связующей, побочной, заключительной. Самый последний пример, судя по всему — *эпизод*, который, согласно Цуккерману, находится в *конце экспозиции*. На основе нотных примеров воссоздадим отсутствующую у исследователя схему (тональный план в авторской характеристике не указан и добавлен мной. — *А. С.*).

[2] Напомним, что в принятой в те годы классификации рондо-соната подразделялась на два вида: с *разработкой* в центре или с *эпизодом*, то есть *новой темой*. Какой из них подвержен трансформации в шумановских финалах, Цуккерман не уточняет.

[3] Вопрос о простой или сложной форме не ставится.

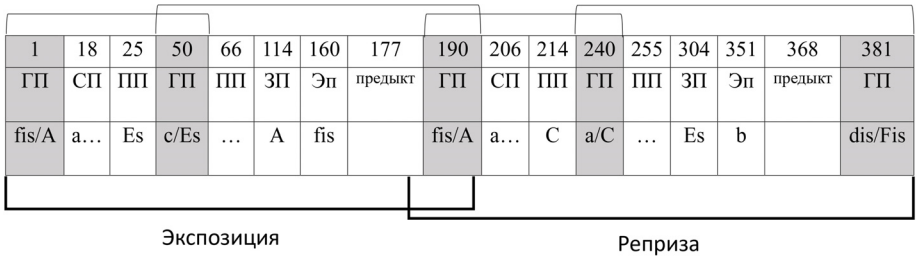

Схема 1. Р. Шуман. Первая фортепианная соната fis-moll op. 11.
Финал (по Цуккерману, гипотетически)

На схеме видно, что «политематическая побочно-заключительная» область занимает огромное пространство — 134 такта! (такты 25–159). В нее вторгается проведение *главной темы* в иной тональности, и далее побочно-заключительная сфера продолжается. После ощутимо завершающего этапа — еще раз обратим на это внимание — вдруг появляется (в трактовке Цуккермана) *эпизод* в основной тональности финала. И уже после предыкта звучит главная партия-рефрен, завершающая экспозицию и одновременно открывающая репризное проведение материала.

Называя подобную экспозицию (равно как репризу) *циклической*, Цуккерман апеллирует, не оговаривая это, к буквальному значению греческого «κύκλος» (означающего, как известно, «круг»). Подразумевая, судя по всему, «круг тем», пройденный от рефрена до рефрена, автор считает, надо думать, показателем «циклической» экспозиции — как и «циклической» репризы — наличие в каждой из них по два замкнутых тематических круга[4]. При этом главным (если не единственным) ориентиром для функциональной оценки событий оказывается тематический фактор — как показатель окончания круга с достижением рефрена (и одновременно начала следующего). Тональный критерий не учитывается. Единственное, ради чего он привлекается, это для подтверждения черт сонатности в форме вследствие наличия репризной транспозиции.

Концепцию Цуккермана развивали и по-своему уточняли Житомирский и Николаева, которые применяли термин «цикл» в том же значении, что и он (подтверждая тем самым их преемственность).

Д. В. Житомирский в монографии о Шумане 1964 года подробно финал Первой сонаты не анализирует, но характеризует как «своеобразный по форме», где «соединяются принципы рондо и сонаты без разработки» [3, *313*]. Его толкование кратко:

> «Начальная тема является рефреном, проведения которого разделяют композицию на два крупных цикла и один сокращенный. Первые два, подобные в общих чертах экспозиции и разработке [репризе? — А. С.][5], в свою очередь, делятся на «малые» циклы, также разграниченные проведениями рефрена. Третий цикл, не включающий побочных тем, — кода» [там же].

Схематически это могло бы выглядеть следующим образом:

Схема 2. Р. Шуман. Первая фортепианная соната fis-moll.
Финал (по Житомирскому, гипотетически)

[4] Понять это можно, и все же пересечение с другим музыкальным значением того же слова — в контексте циклических, то есть многочастных композиций — небезопасно. Особенно в романтическую эпоху, когда уже появляются гибриды другого генезиса: одночастной композиции с сонатной формой в основе и чертами сонатного цикла поверх нее (по модели Ф. Листа и не только).

[5] Вероятно, опечатка, поскольку в общем определении формы указывается на отсутствие разработки.

В целом, эта трактовка близка предложенной Цуккерманом, но менее конкретизирована.

Н. С. Николаева дает наиболее развернутый анализ всей Первой сонаты, включая финал, который, по ее оценке, «один из самых сложных и прихотливых по структуре» [8, *181*]. Отмечая в нем «множественность компонентов» (которые обозначены на схеме строчными буквами), исследователь дает им образную характеристику, но не касается структурных вопросов (и даже не называет номеров тактов). Она также развивает идею Цуккермана о больших и малых «кругах», которую распространяет и на другие сочинения Шумана[6]. В финале же Первой сонаты, констатируя ослабление сонатных принципов, уход от них и выдвижение на первый план «рондальной цикличности» [там же, *182*], Николаева тем не менее признает (как уже упоминалось) наличие разработки: это область второго малого «цикла», от проведения главной темы в Es-dur и до возвращения ее в исходную тональность (схема 3). Примечательно, что тональный план на авторской схеме указан достаточно подробно, но без номеров тактов (которые на схеме добавлены ориентировочно мной согласно тексту. — *А. С.*)[7].

I (экспозиционный круг)

	A							A_1							
[A.C.] 1		17		25	32	39		50		66		74	86	114	160
	a	b		c	d	c		a		b / c /		d	c_1	e	f
	Fis-A	a		Es				c-Es		es		A-fis		A → fis	

II (репризный круг)

	A						A_2						
190	206	214	221	228		239		255	262	276		304	350
a	b	c	d	c		a /b/		c	d	c		e	f
Fis-A	a	Es				a-C		Es-C				Es→	b→

кода

381 397

a + g (завершающий раздел коды на новом материале)

Fis Fis

Схема 3. Р. Шуман. Первая фортепианная соната fis-moll.
Финал (по Николаевой [8, *183*])

Размышляя об организации приведенного на схеме тематического изобилия в более крупном плане, исследователь пытается определить функциональное соотношение малых кругов между собой, а также собранных из них больших кругов. Она приходит к мысли о том, что «в финале чередуются два тематических цикла, которые можно определить как о с н о в н о й и п р о и з в о д н ы й, или э к с п о з и ц и о н н ы й и р а з в и в а ю щ и й [разрядка автора. — *А. С.*]» [там же, *182*]. Такую пару включают оба больших цикла, и этим (помимо общего тематического материала) они подобны. Находя в малом производном круге разработочные черты, исследователь видит в этом элементы сонатности на данном локальном уровне. Но переходя на уровень больших циклов, она и там находит сонатность в том смысле, что развивающий «круг» первого большого цикла, включая новую тему (литера f на схеме), во втором большом «круге» переносится на другую высоту[8]. На этом основании Николаева делает вывод

[6] По ее словам, «оригинальная внутрициклическая шумановская форма», опробованная в Сонате fis-moll, затем вновь появилась в Новеллетте fis-moll и в Юмореске [8, *182*].

[7] Добавим также, что в косые скобки (/ /) заключены темы, которые есть в основных кругах, но пропущены в производных. Это выясняется при детальном сравнении с нотным текстом, поскольку авторские комментарии на этот счет отсутствуют. Укажем также на имеющуюся в схеме опечатку: во втором «большом круге» под литерой А тематическая группа «c d c» (такт 214) проводится в C-dur, а не в Es-dur.

[8] Обстоятельство, которое расценивается многими музыковедами как определяющее сонатное свойство, но оспаривается в качестве такового другими [11, *241*].

о *двойной сонатности* в этой *циклической* (читай: «круговой») композиции, наряду с принципом рондо, который проявляется «в чередовании основного и производного циклов». Более того, выходя на еще более масштабный уровень, автор находит, что «в крупном плане форма строится как сложная двухчастная с кодой» [там же, *183*][9].

В *зарубежном* музыкознании также ведутся поиски места для финальных композиций Шумана в пространстве между рондо и сонатной формой. **Чарлз Роузен**, автор широко признанных на Западе монографий о классическом стиле[10] и о сонатных формах ([24], первое издание 1980) не видит в финале Первой сонаты какого-то особого смешения рондо и сонаты. Он уверенно называет его форму «сонатным рондо» (что равнозначно нашей рондо-сонате)[11], но — без разработки [ibid., *369*][12]. В подробно расписанном тематическом и тональном наполнении [ibid., *382*] отсутствуют, однако, композиционно-функциональные показания. Автор, занятый оригинальной гармонической идеей формы (действительно, выдающейся), практически не комментирует, какова организация внутри обозначенной им длинной вереницы тематических образований или как она соотносится хотя бы с общей планировкой заявленного «сонатного рондо».

Экспозиция			Реприза		
Такты	Тема	Тональность	Такты	Тема	Тональность
1-16	A	fis/A	190-205	A	fis/A
17-24	B	a→Es	206-13	B	a→Es
25-32	C^1	Es	214-21	C^1	→C
32-38	D	Es	221-27	D	C
39-42	C^1	E* (ii над V)	228-31	C^1	C (ii над V)
43-49	C^2	Es→c	232-38	C^2	C→a
50-65	A	c/Es	239-54	A	a/C
66-73	B	Es→A	255-62	C^1	Es
74-85	D	A→fis	262-75	D	Es→c
86-97	C^3	fis	276-87	C^3	C
98-114	C^4	→A	288-304	C^4	→Es
114-25	E	A	304-15	E	Es
126-34	F	A	316-24	F	Es
134-42	G	A	324-32	G	Es
142-59	H	18 тактов модуляции →fis	332-50	H	19 тактов модуляции →b
160-76	I	fis	351-67	I	b
177-89	Ход	V к fis	368-80	Ход	V к es
			381-96	A	es(dis)/Fis
			197-конец	Кода	Fis

*опечатка: должно быть Es

Схема 4. Р. Шуман. Первая фортепианная соната fis-moll. Финал (по Роузену [24, *382*])

[9] В данной буквальной формулировке (основанной на таком внешнем признаке, как «сложение из форм больше периода») это вопрос дискуссионный, хотя «бинарность» в общем смысле здесь отмечается многими авторами (о чем далее).

[10] *Rosen Ch.* The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven (1971).

[11] Подтверждение тому находим в определении («сонатное рондо — это просто форма первой части [сонаты], где первая тема еще раз появляется между второй темой и разработкой, а также еще раз в самом конце») и приводимой схеме [24, *124*]:

A	B	A	C	A	B	A
I	V	I	разр.	I	I	I

[12] Перекликаясь на словесном уровне с версией Житомирского (вряд ли вследствие знакомства с его книгой), эта трактовка и здесь остается недостаточно разъясненной.

Подобная подача в виде таблицы призвана, по Роузену, сделать нагляднее «*параллельную структуру*» репризы (запомним это словосочетание!), которая почти без отступлений повторяет строение экспозиции, если отвлечься от тональных изменений.

Любопытно, что несколькими годами раньше **Рей Морган Лонгиер** (известный в США своей книгой о романтизме[13]) опубликовал статью о необычных тональных процессах в шумановских сонатных циклах [20], где есть и Первая соната с ее вызывающим повышенное внимание финалом. Помимо общего для обоих авторов тонального акцента, их аналитику сближают схемы со зримым отражением принципа формы в двух столбцах.

Экспозиция			Реприза		
такты	тональность	раздел	такты	тональность	раздел
1-16	A	Тема	189-205	A	Тема
16-24	a-Es	Переход 1	205-213	a-C	Переход 1
24-44	Es	Эпизод 1	213-233	C	Эпизод 1
45-49	Es	Предыкт	234-238	C	Предыкт
50-65	Es	Тема	238-254	C	Тема
65-72	es-V/A	Переход 1	254-261	Es	Эпизод 1
73-85	E-V/fis	Эпизод 2a	262-275	Es-V/c	Эпизод 2a
85-113	fis→	Эпизод 2b	275-303	c→	Эпизод 2b
114-125	A	Эпизод 3a	304-315	Es	Эпизод 3a
126-133	A (w/♭II)	Контраст	316-323	Es (w/♭II)	Контраст
134-142	A	Эпизод 3b	324-331	Es	Эпизод 3b
142-158	A-fis	Переход 2	332-350	es-b	Переход 2
159-176	fis	Эпизод 4	351-367	B	Эпизод 4
177-189	Cis педаль	Переход 3	368-381	B педаль	Переход 3
			381-396	Fis	Тема
			397-конец	♭VI-I	Кода

Схема 5. Р. Шуман. Первая фортепианная соната fis-moll.
Финал (по Лонгиеру [20, *27*])

В комментарии говорится, что на схеме показана «тональная структура этого необычного *рондо*: *бинарный* план (design) из двух взаимодополняющих, *параллельных* и приблизительно равных разделов» (курсив мой. — *А. С.*) [20, *25*][14], с последующим тональным примирением и кодой. (И вновь отметим слово «параллельный» в устах уже другого исследователя.)

Лишь бегло упомянутое определение формы финала — «*необычное рондо*» — подтверждается тем не менее терминологически. От рондо — основные функциональные обозначения на схеме Лонгиера: *тема* (подразумевается главная, рефрен) и *эпизоды* (более крупные, чем «литерная» россыпь на схеме Роузена), а также многочисленные *переходы* (*transition*, которые у Роузена упомянуты лишь дважды, на ключевых композиционных позициях)[15].

Наряду с представленными трактовками *на основе принципов рондо*, в музыковедении появились и иные взгляды на этот финал — в первую очередь, с ***сонатных позиций***. При этом как в отечественной аналитике, так и зарубежной (более поздней), обнаруживается даже общая, на первый взгляд, мысль о «*двойной сонатности*». Однако ее понимание отличается существенно.

[13] *Longyear R. M.* Nineteenth-Century Romanticism in Music (1969 и переиздания).

[14] Здесь и далее переводы А. С. Семовой.

[15] На схеме Лонгиера есть еще две ремарки, непривычных и требующих размышления. *Pendant*, или *pendent* (такты 45–49), который в общеязыковом смысле значит «нависающий», «ждущий решения», вероятно, подобен по значению предыкту. А вот что в специальном смысле означает *contrast* (такты 126–133), кроме элементарной смены материала, трудно сказать.

Московский музыковед **Елена Васильевна Вязкова** выдвинула в статье 1978 года [2] идею *двухуровневого* проявления сонатных отношений: не только в масштабе *малых тематических образований* (неубедительных, на ее взгляд: [2, *81*]), но и в гораздо более *крупном измерении*, где представителями сонатных партий оказываются многосоставные комплексы (схема 6). К сожалению, в статье нет ни нотных примеров, ни описаний тем, ни тональностей, по которым можно было бы лучше понять ее «топографию»; автор оперирует исключительно буквенной символикой (без указания тактов, которые на схеме добавлены ориентировочно мной согласно тексту. — *А. С.*).

A	A_I	B	R	A	A_I	B	R^1	A	
ГП	ПП	ЗП	разработка, включающая эпизод	$ГП_2$	ПП	ЗП		кода	
abc	$a^1b^1c^1$ d	e		a^2 b^2 c^2	a^3	c^3 d	e	a^4	
1 18 25	50 66 74	114 126	142 - 182 (Эпизод:160-175)	190 206 214	239 255	304	316	332-380 (Эпизод: 350-367)	381 [A.C.]

Схема 6. Р. Шуман. Первая фортепианная соната fis-moll.
Финал (по Вязковой [2, *82*])

Как ясно из схемы, на крупномасштабном уровне формы весь комплекс «a b c» является, по Вязковой, главной партией. С перенесением того же образования на другую высоту он уже расценивается как побочная партия (в чем автор видит проявление принципа *монотематизма*), и т. д. Как бы мы ни относились к двум масштабным уровням сонатности, нельзя не обратить внимание на то, что вопрос о тонально-гармоническом строении здесь, в сонатной форме (!), вообще не ставится. Зато автор отмечает, что «эту форму характеризует “макродвухчастность” (сонатная) — в соотношении больших разделов: 1) экспозиция + разработка и 2) реприза + повторение разработки (вместе с эпизодом) в другой тональности» [2, *82*]. И вновь настигают те же сомнения: вне глубокого изучения тонально-гармонического (и, соответственно, структурного) решения любые декларации о новшествах в сонатной композиции представляются недостаточно обоснованными[16] .

Немецкий музыковед **Арнфрид Эдлер**, автор монографии о Шумане[17], в солидном справочном издании к 150-летию со дня смерти композитора [17] по-своему трактует *удвоение* в сонатной форме финала. На его схеме отмечены — после уже состоявшихся экспозиции, разработки и репризы — их повторные появления (экспозиция-2, разработка-2, реприза-2) с высотным варьированием. Из схемы, однако, трудно уяснить функциональную роль тем в экспозиции и их соотношение[18]. Поэтому и повторное появление выделенных Эдлером крупных этапов формы невозможно идентифицировать с точки зрения их соответствия сонатным критериям.

[16] Напомним, что, рассматривая этот финал в крупном плане (но на базе доминирующей «рондальной цикличности»), Николаева также находила в нем сложную двухчастную форму, которую тоже пыталась совместить с идеей «двойной сонатности». В печатном виде этот материал вышел уже после кончины автора, только в 1990 году [8], но очевидно, что он созревал (а возможно, и распространялся в научной и учебной среде) намного раньше.

[17] *Edler A.* Robert Schumann und seine Zeit (Роберт Шуман и его эпоха, 1982).

[18] Обозначенные только литерами, темы — при крайне оригинальном тональном плане экспозиции — не поддаются типовому определению их роли и нуждаются в авторских указаниях, которые, однако, отсутствуют.

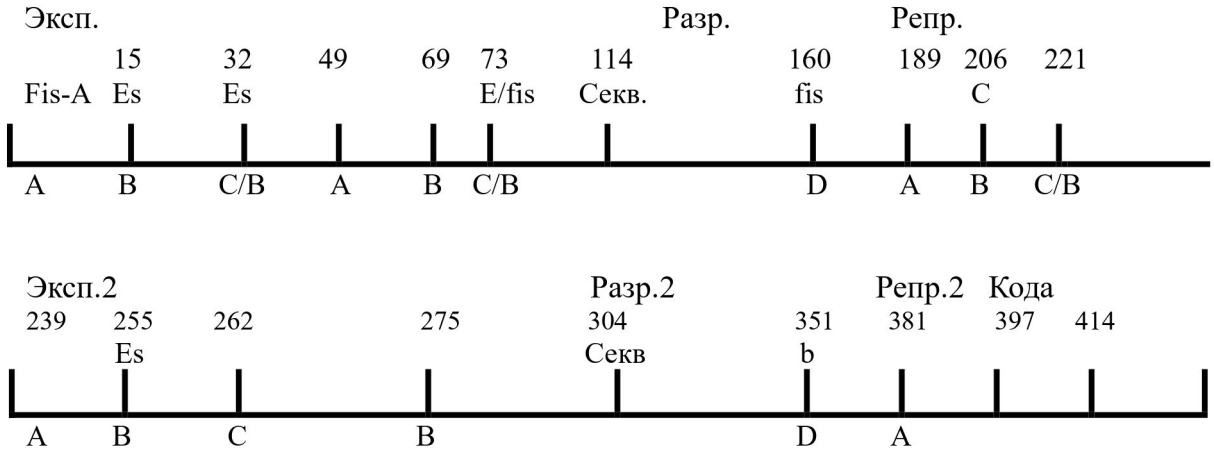

Схема 7. Р. Шуман. Первая фортепианная соната fis-moll.
Финал (по Эдлеру [17, *235*])

Наконец, Эдлер пишет о том, что Шуман, удвоив сонатную форму, превратил ее в *параллельную*, ссылаясь на уже достаточно известную к тому времени на Западе работу, о которой и пойдет речь.

Линда Коррелл Рёзнер, американский исследователь рукописного фонда Шумана, в небольшой, но аналитически насыщенной статье 1991 года [23] выдвинула прежде не раз всплывавшее у разных авторов слово «параллельный» на роль специального определения — «*параллельные*» формы (“*parallel*” *forms*). Концепция Рёзнер и сам этот термин (отныне накрепко связанный с ее именем) получили довольно широкое распространение в зарубежном музыкознании[19]. Между тем в нашей стране они почти не известны[20], поэтому требуют пояснений (пусть и с привлечением других сочинений, кроме Первой сонаты). Основное место в статье занимает аналитическая демонстрация отдельных образцов (со многими схемами), в процессе чего и делаются сравнительно краткие обобщения, тезисно представленные далее.

Рёзнер ограничивает сферу действия «параллельной» формы *только* музыкой Шумана, причем исключительно музыкой *раннего периода*, а именно *нестандартно выстроенными* (по ее оценке) *частями из фортепианных сонат*. К наиболее показательным примерам она относит крайние части Третьей сонаты f-moll op. 14 (Концерт без оркестра) и Фортепианной фантазии C-dur op. 17 (которая задумывалась как соната). На подступах к «параллельной» форме автор позиционирует первоначальную версию финала Второй сонаты g-moll op. 22 и финал Первой сонаты fis-moll op. 11.

Подоснову этого явления Рёзнер видит в размышлениях Шумана-критика (с середины 1830-х годов) об исчерпанности возможностей сонаты после великих классиков и необходимости ухода от ветхих сонатных нормативов к уникальности каждого произведения.

Определяющая черта параллельной формы, по Рёзнер, — *повторение звучавших ранее разделов на иной высоте* (чем и вызвано сравнение с феноменом параллелизма)[21]. Масштабы повторяемого различны: от дополнительного воспроизведения только разработки (в оригинальном финале Второй сонаты) до всего прежде уже звучавшего (в первом *Allegro* Третьей сонаты). Степень подобия сонатной форме (в качестве прообраза композиции) отличается значительно.

[19] По данным Google Scholar, в статьях, монографиях и словарях с 1993 по 2024 год зафиксировано около 60 ссылок на работу Рёзнер.

[20] Среди отечественных авторов единственное серьезное знакомство со статьей Рёзнер (а не простое упоминание в списке литературы) обнаруживается в докторской диссертации «Характеристические черты сонатной формы XIX века» (1996) петрозаводского музыковеда И. Н. Барановой и ее же монографии, где «параллельная форма», по Рёзнер, обсуждается в контексте двойных сонатных экспозиций [1, *160–164*].

[21] Параллелизм (от греч. παράλληλος — рядом идущий) — «одинаковое синтаксическое построение <...> соседних предложений или отрезков речи» [9, *268*].

Самое *близкое сходство* с сонатной формой, полагает Рёзнер, у оригинального финала Второй сонаты («Классическая форма сонаты, безусловно, является структурной точкой отсчета для *Presto*» [23, *266*]).

Не похожа на привычную сонатную форму первая часть Третьей сонаты: по мнению Рёзнер, контраст тональностей перенесен со второй половины экспозиции на разработку, где установлен четкий As-dur, («Тональный акцент, необходимый для достижения драматического контраста с тоникой начала изложения происходит не в экспозиции, а вместо этого откладывается до того, что по видимости является разработкой» [ibid., *269*])[22]; для подтверждения этой «неправильной нормы» и требуется повторение всего, что уже прозвучало).

Финал Третьей сонаты и крайние части Фантазии C-dur, по Рёзнер, *«чистое» проявление* «параллельной» формы («В опусах 14 и 17 Шуман предлагает не что иное, как полное переосмысление структуры сонаты, заменяя традиционные формальные приемы сонаты гибким типом “параллельной” формы, допускающим множество возможностей и, таким образом, позволяющим создать уникальную для каждой сонаты общую структуру» [ibid., *266*]).

Отметим, что почти все авторы после Рёзнер применяют термин «“параллельная” форма» именно к музыке Шумана. Но если одни остаются в обозначенных ею стилевых рамках (как Стефан Кейм [19] или Эрико Сато [25]), то другие прилагают его и к более поздним сочинениям в разных жанрах. Например, в солидной монографии Джона Даверио, созданной американским исследователем на исходе XX века (1997), говорится, что на смену ранним экспериментам композитора с крупной формой пришло «переосмысление сонатного *allegro* в качестве симметричной, параллельной формы» [15, *154*], которую автор видит в финалах Квартета op. 41 № 3 [ibid., *253*], Фортепианного квинтета op. 44 [ibid., *257*], Фортепианного квартета op. 47 [ibid., *256*].

Джоэл Галанд, американский ученый следующего поколения, пошел по иному пути. Уже во времена закрепившихся (особенно в американской научной среде) шумановских «параллельных» форм он пытался обосновать (в статье 2008 года) другую позицию, с опорой на «*ритурнельный сценарий*» (*ritornello script*, см.: [18])[23]. При этом Галанд подразумевает не конкретный план; по его формулировке, «“сценарии” в более общем смысле функционируют как структуры знаний более высокого уровня, когнитивные модели или прототипы общего (common) опыта» [ibid., *240*]. «Уточнив», таким образом, смысл одного слагаемого в определении (сценарий), Галанд делится своим (довольно своеобразным) пониманием и другого — *ритурнель*:

> «Я обычно использую термин “ритурнель” для обозначения вступительного тематического блока и его повторений, независимо от того, может ли он в некоторых случаях также называться “темой рондо” или “рефреном”. Конечно, некоторые из цитируемых частей (movements) являются рондо, но другие — нет. Вместо того чтобы постоянно менять терминологию, потенциально затемняя формальные связи, которые я хочу проследить, я использую более расплывчатый (diffuse) термин “ритурнель”. Я даже не уверен, как можно однозначно разграничить “рефрен” и “ритурнель”, особенно учитывая, что иногда они характеризуются через призму друг друга» [18, *242*] [24].

[22] Положение о разработке оспаривает И. Н. Баранова [1, *162*]; впрочем, и сама Рёзнер сомневается, насколько правомерно применение этого традиционного термина в столь нетрадиционной ситуации.

[23] В контексте обсуждаемых проблем важно, что в сферу общих научных интересов Галанда входит *форма рондо*, которой посвящена его диссертация (*Galand J.* Rondo-Form Problems in Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music, With Reference to the Application of Schenker’s Form Theory to Historical Context, 1990) и ряд опубликованных статей.

[24] Еще один аргумент в пользу «ритурнеля» состоит для Галанда в том, что, по его мнению (как и многих других ученых, на которых он ссылается), «сочетание моделей (patterns) повторения и тональных схем в классической симфонии развилось скорее из рипиено-концерта, чем из “бинарных” [частей] сюит» [18, *244*].

Что же обещает такой ускользающий в самых своих основах композиционный метод, единственный признак которого — возвращение некоего тематического образования, условно именуемого без всяких обязательств (хоть и с отсылкой к XVIII веку) «ритурнель»? Ту же бóльшую гибкость, которая виделась Рёзнер в наименовании «параллельный»[25]. Тем более что Галанд распространяет свою идею на широкий круг сочинений и композиторов: помимо Шумана, это Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Брамс, Мендельсон…

Но, не успев обозначить эту заманчивую цель (охватить все «аномальное»), он принимается устанавливать «ритурнель-типы» и насчитывает их всего четыре [ibid., *244*]. Некоторые из них совпадают с описанными Рёзнер «параллельными формами» (на что указывает и сам Галанд [ibid., *277*]), другие — с давно известными теории типичными отступлениями, а точнее, вариантами доминирующей нормы, например, сонатной формы (с зеркальной, ложной, субдоминантовой репризами), рондо (кроме простейшего) и рондо-сонаты. По сути, он заменяет четырьмя «ритурнель-типами» все те формы, которые не подходят под самые элементарные «школьные» схемы, но вполне освоены более «взрослой» европейской наукой. Любопытна мотивация некоторых решений Галанда «в связи с извечным вопросом: “Соната или рондо?”». Заострив внимание на ряде ненормативных, по его оценке, примеров (из музыки Брамса), он предлагает эту проблему просто «отбросить» — из-за отсутствия «твердого представления о том, что такое “рондо”» [ibid., *250*].

Галанд не одинок в своих надеждах путем терминологических подмен преодолеть «неподвластность» оригинальных решений существующей научной лексике. **Адриана Понсе** провела в 2014 году [21] еще один опыт такого рода (среди американских ученых уже третий даже в рамках данного обзора), на материале первой части Фантазии ор. 17 Шумана (которая, напомним, расценивается в статье ее соотечественницы Рёзнер как образцовая «параллельная» форма).

После краткой критики прежних интерпретаций в статье представлено, как сказано в аннотации, «прочтение, основанное на симультанном конфликте различных музыкальных схем (design), ряде текучих (fluid) секций, меняющих свои функции по мере приближения к точкам стабильности и удаления от них, а также на всеобщем нарративе, проистекающем из отрицания такого исполнения, которое ассоциируется с нормативными динамическими кривыми» [21, *1*]. Автор сама подчеркивает, что избегает стандартной терминологии — настолько, что не приемлет даже слов «первая тема» (в адрес заглавного музыкального образа Фантазии (!), именуя его просто «открывающий материал»): «как из-за многогранного характера материала, так и для того, чтобы избежать ассоциаций, которые этот термин вызывает в отношении характера, функции и структуры в контексте классической музыки» [21][26]. Понсе разъясняет: «Предложенная мною интерпретация описывает первую часть как серию фрагментов (passages), которые иногда достигают завершения, а иногда просто распадаются или переходят один в другой, часто меняя при этом характер и функцию» [ibid.]. В качестве важной особенности предлагаемого метода Понсе называет следование аналитика (и исполнителя) за динамической кривой, направленной к мелодическим пикам композиции (или, иначе говоря, кульминационными точками разного значения). У Шумана они, согласно ее выводам, часто отклоняются от нормативных, с их процессами «усиления, кульминации и разрешения». Вместо них возможны:

> «(1) инвертированные динамические кривые, которые воспринимаются как статичные и открытые; (2) широкие нисходящие кривые, создающие ощущение дефляции; (3) кривые, где нормативный пик избегается, превращается в плато или каким-то образом рассеивается, и результирующий эффект заключается в отрицании или смягчении

[25] «Ритурнель-принцип может помочь восстановить некоторую формальную гибкость, которую демонстрируют трактаты и репертуар XVIII века, и он выявляет ту же гибкость в более поздних инструментальных формах, часто с аналогичными целями», — полагает Галанд [ibid.].

[26] Сноска 26 (в электронной публикации пагинация отсутствует). О пестроте «научного словаря» Понсе можно судить хотя бы по схемам формы, представленным в иллюстрациях 1 и 2 в указанной публикации.

ожиданий; и (4) преждевременные пики (кривые, где пик возникает слишком рано), которые приводят, в зависимости от конкретных характеристик, к минимальному ощущению нарастания и разрешения или к нарастанию, которое резко подрывается и, следовательно, теряет всякую возможность завершения» [21].

Подобный ракурс, конечно, достоин изучения, но обязательно ли ради него отказываться от всех основ музыкальной теории?[27]

Венгерский музыковед **Пол Рихтер** еще до подобных экстравагантностей, в 2003 году, отмечал (с завидной «толерантностью»), что применительно к той же первой части Фантазии ор. 17 «интерпретация в параллельной форме в стиле Рёзнер столь же актуальна, как и интерпретация, основанная на сонатной форме, рондо, песне или теме с вариациями» [22, *316*]. Все возможно, оказывается.

Что касается финала Первой сонаты Шумана (возвращаясь к главному предмету данной статьи), то и в нем Рихтер видит «сочетание принципов сонаты и рондо» [ibid., *313*], иллюстрируя это терминологически «гибкой» (если не сказать эклектичной) схемой, где соседствуют обозначения из разных времен и систем.

Экспозиция					(Разработка)					
раздел 1	2	3	4	**5=1**	**6=2**	7	8	9	10	11
тема рондо **a-b-a**	переход 1 (фугато)	1й эпизод **c-d-c**	переход 2	тема рондо **a-b-a**	переход 1 (фугато)	квази 2й эпизод **d**	развивающиеся и секвенц. детали 1	развивающиеся и секвенц. детали 2	(3й эпизод) контр. тема **e**	возвратный переход (a)
fis → A	a → Es	Es – Es	Es →c	c → Es	es → A	A → fis	fis → (A/E) →A	A → (fis/D/h) → fis	fis	→ fis
1 – 16	16 – 24	24 – 44	45 – 49	49 – 65	65 – 73	73 – 85	85–98–114 – 125	126– 142 – 148 – 159	160 – 175	176 – 189

Повторение					12					
тема рондо **a-b-a**	переход 1 (фугато)	1й эпизод **c-d-c**	переход 2	тема рондо **a-b-a**	квази 2й эпизод **c**	квази 2й эпизод **d**	развивающиеся и секвенц. детали 1	развивающиеся и секвенц. детали 1	(3й эпизод) контр. тема **e**	возвратный переход (a)
fis → A	a (Es) C	C – C	C → a	a → C	Es → Es	Es → c	c → (Es/B) →Es	Es → (c/As/f) → **c** → b	b	→ es
189 – 205	205 – 213	213 – 227*	234 – 238	238 – 254	254 - 262	253 – 275	275–288–304 –315	316 – 332 – 338 – 350	351 – 366	367 – 380

	Кода
	13
тема рондо **a-b-a**	Più Allegro
dis → Fis	Fis → Fis
380 – 396	397 – 462

*опечатка: судя по нотному тексту, окончание первого эпизода по Рихтеру приходится на т. 233 (по аналогии с экспозицией)

Схема 8. Р. Шуман. Первая фортепианная соната fis-moll.
Финал (по Рихтеру [22, *313*])

Как видим, выбор трактовок формы, терминов, аналитических методик чрезвычайно широк. Множество авторов (лишь частично здесь представленных) так или иначе перетасовывают прежние термины, добавляют новые, но помогают ли они передать то, что действительно определяет композицию ранних сонатных опусов Шумана?[28] Нельзя сказать, что весь этот словесный конгломерат совсем не информативен. Но ни одно из новых названий — ни циклическая экспозиция, ни параллельная форма, ни «ритурнельный сценарий» (как и прочие) сами по себе не раскрывают своеобразия шумановских решений, действительно оригинальных, но все же сохраняющих связь с первоосновами тональных форм классического генезиса.

[27] В заключении статьи Понсе (которая, обратим внимание, озаглавлена «Форма, разнородность и отсутствие завершенности») закрепляется авторская позиция «отрицания»: «Музыкальный процесс, избегающий формального единства в драматическом плане, усиливается эмоциональным (affective) нарративом, который определяется отсутствием. Само понятие отсутствия, далекое от недостатка, возникает как самостоятельный эстетический принцип» [21].

[28] В публикациях более позднего времени также делаются выходы то на одни, то на другие представленные версии (или их варианты), но без существенного продвижения к более глубокому постижению их сути. Так, например, Сато в своей диссертации находит во всех финалах фортепианных сонат, включая Первую, «параллельную» форму, с отсылкой к Рёзнер (и так же, с отсылкой уже к диссертации Сато — Роберт Карлсон [14, *9*]). На разнообразное взаимодействие рондо и сонатной формы в финалах указывают многие другие авторы [25, *14*], в том числе О. Д. Доброжинская и М. В. Холодова (в статье о Первой сонате [16, *1813*]). Ю. И. Чернявская солидарна в оценке строения первой части Фантазии как свободной сонатной формы или рондо-сонаты [13, *105*]).

Назвав форму, к примеру, «параллельной» и тем указав на повторение с транспозицией большей или меньшей ее части, много ли мы продвинемся к сердцевине музыкального повествования Шумана? И так ли это специфично именно для тех четырех композиций, которые приведены в качестве полноправных носителей этого термина? Не зря в дальнейшем все больше исследователей находит в принципе подобные повторы сначала в других произведениях Шумана (как Даверио), а затем и у других авторов (как Галанд). Сам по себе этот принцип (повторить нечто с транспозицией) настолько абстрактный, что может совмещаться с формами широчайшего диапазона, от совсем миниатюрных (как Поэма ор. 32 № 1 Скрябина) до огромных (как симфоническое квазискерцо в третьей части Шестой симфонии Чайковского).

На фоне этого сверхмногообразия даже несколько странно выглядит совсем «архаичное» определение финала Первой сонаты Шумана **Юрием Николаевичем Холоповым**: *рондо пятой формы* (по А. Б. Марксу, чье четырехтомное «Учение о музыкальной композиции», 1837–1847, он называл «классическим»)[29].

Не касаясь внутринемецких отношений к теории Маркса, нельзя не напомнить, что для становления русской музыкальной классики учение Маркса, «практическое и теоретическое», имело особое значение: в его русле воспитывался в двух первых консерваториях России цвет отечественной (и во многом мировой!) композиторской школы, от П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова до Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича. А сама марксова концепция взросла на почве венского классицизма, и прежде всего творчества Бетховена (чьим великим почитателем был Маркс). Соответственно, и важная составная часть его учения, целостная система пяти форм рондо, «очень чутко и точно схватывающая, по оценке Холопова, типы и виды симфонизированных форм рондо венских классиков» [11, *438*], входила в естественную подоснову их творческого метода. И разумеется, в не меньшей степени — Шумана, постоянно и целенаправленно постигавшего музыкальное мышление Л. ван Бетховена путем многолетнего изучения его музыки.

Между тем очевидно, что затронутые в настоящей статье исследования шумановских сочинений находятся в силу разных обстоятельств вне данной традиции[30]. Ясно видно, что одной из причин отмечаемого разными авторами расхождения между «правильным» рондо и композициями Шумана является усеченное и упрощенное представление о природе рондо, во всем многообразии отраженной во многих ответвлениях этого обширного семейства (и в пересечениях с сонатной формой). А отсюда и неуловимость разнообразных композиционных тонкостей, подвластных богатому структурному «инструментарию» рондо, начиная с базовых соотношений устойчивого и неустойчивого, твердого и рыхлого, экспозиционно-стабильного и разработочно-нестабильного.

Сказанное не означает, что важные для рондо-сонатных отношений композиционные аспекты не затрагиваются в обсуждаемых материалах вовсе (где-то акцент сделан на тематизме, где-то — на тональном плане, а где-то — на системе повторений). Но они не рассматриваются в том разностороннем комплексе, который единственный способен представить композиционный

[29] На данный момент есть два источника знаний о позиции Ю. Н. Холопова. Первый — это краткий (предварительный) вариант главы о рондо в неоконченном учебнике по музыкальной форме, над которым он работал в последние годы жизни (опубликован посмертно: [11, *15–252*]). Там финал Первой сонаты упоминается в качестве примера: «Рондо 5/3 — с двумя повторами» [там же, *239*]. На них указывает, по холоповской знаковой системе, цифра 3 после определяющей вид рондо пятерки (5/1 означает отсутствие сверхнормативных повторений, 5/2 — повторение центрального эпизода, 5/3 — повторение также и репризы: сокращенной, как оговаривается там же). Другой источник — аналитический набросок на архивной карточке с тем же определением: пятая форма рондо (но со знаком вопроса в скобках).

[30] В послереволюционной России по многим причинам она была на несколько десятилетий утрачена в педагогической и научной практике (хотя еще долго жила в художественном творчестве), и только во второй половине XX века стала возвращаться усилиями Ю. Н. Холопова. В австро-немецкой музыкальной культуре влияние этого учения, еще сохраняясь «пунктирно» в первой половине прошлого века, далее пошло на спад. А за океаном оно, судя по всему, вообще не пустило корни.

рельеф в верном освещении, без отдельных «вспышек», искажающих пропорции, и перекосов в ту или иную сторону. Разумеется, композиции Шумана не равны бетховенским. Но оценить их оригинальность можно лишь исходя из нового состояния на *классическом фундаменте* (а) гармонического языка[31], который непосредственно связан с (б) временно́й, метроритмической организацией (вообще никем не рассматриваемой), отчего напрямую зависит (в) структурный показатель на среднемасштабном и низшем уровне формования (максимум в этом плане — указание на форму «ABA» в некоторых схемах). И только вместе с формой, в ее контексте раскрывается смысл тональных «несообразностей», само темообразование, онтология темы —нетемы, а в итоге — истинный лик композиции.

Первая соната Шумана, надо полагать, всерьез занимала Холопова. Среди множества карточек в его архиве есть содержащая название задуманной им статьи:

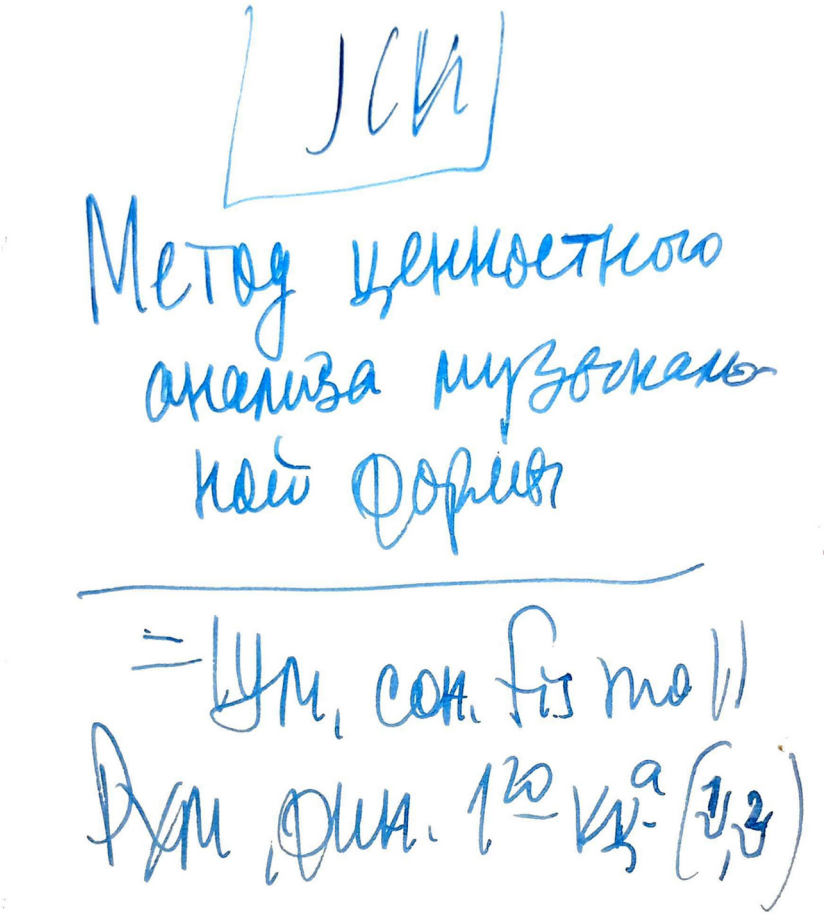

Иллюстрация 1. Карточка из личного архива Ю. Н. Холопова. Предоставлена Т. С. Кюрегян.
Метод ценностного анализа музыкальной формы.
Шуман. Соната fis-moll.
Рахманинов. Финал Первого концерта (1-я, 2-я [редакции])

Какая жалость, что имеется лишь заголовок! Но какая захватывающая интрига в нем таится... Распутывать ее придется каждому самостоятельно.

[31] Богатейшая картина романтической гармонии (начиная от новых состояний тональности до новых ее «носителей» в виде конкретной аккордики и методов ее проработки) развернута в серии статей и в обобщающем труде Ю. Н. Холопова [10].

Литература

1. *Баранова И. Н.* Особые экспозиции в сонатной форме XIX века. СПб.: Сударыня, 1999. 191 с.: нот.

2. *Вязкова Е. В.* О новых принципах соотношения разделов в сонатной форме Шумана // Сборник трудов Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных. Вып. 36: Черты сонатного формообразования. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. С. 68–90.

3. *Житомирский Д. В.* Роберт Шуман: очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 880 с., 1 л. портр.: ил., нот.

4. *Карелина Е. К.* Камерные ансамбли Р. Шумана в контексте авторского стиля: дис. … канд. искусствоведения. М., 1996. 200 с.

5. *Кюрегян Т. С.* ...Warum? — Композиционные сюрпризы в музыке Шумана // Научный вестник Московской консерватории. 2019. Том 10, № 2 (37). С. 98–115. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.37.2.003.

6. *Максимов Е. И.* История фортепианных вариаций классико-романтической эпохи: дис. ... док. искусствоведения. М., 2014. 546 с.

7. *Меркулов А. М.* Фортепианные сюитные циклы Шумана: вопросы целостности композиции и интерпретации. М.: Музыка, 2006. 96 с.: нот.

8. *Николаева Н. С.* Роберт Шуман (1810–1856). Творческий облик композитора. Эстетика и стиль. Фортепианная музыка. Камерные инструментальные ансамбли. Симфонии и увертюры // Музыка Австрии и Германии: учебное пособие. Книга 2 / под ред. Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1990. С. 107–304.

9. *Розенталь Д. Э., Теленкова М. А.* Словарь-справочник лингвистических терминов. Изд. 2-е. М.: Просвещение, 1976. 543 с.

10. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс: учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделение): в 2 ч. Ч. 1: Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма. М.: Композитор, 2003. 465, [6] с.: ноты, схемы, табл.

11. *Холопов Ю. Н.* Музыкальные формы классической традиции. Статьи. Материалы / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М.: Научно-издательский дом «Московская консерватория», 2012. 564 с.: нот., ил.

12. *Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч. 2: Учебник. М.: Музыка, 1990. 128 с., нот.

13. *Чернявская Ю. И.* Фантазийные сочинения Роберта Шумана: к истории и теории жанра фантазии: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2017. 206 с.

14. *Carlson R. B.* Balance and Motivic Unity in the Finale of Robert Schumann’s Piano Sonata, Op. 11 // Senior Honors Projects. 2020. No. 33. URL: https://commons.lib.jmu.edu/honors202029/33 (дата обращения: 25.05.2026).

15. *Daverio J.* Robert Schumann: Herald of a “New Poetic Age”. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. 624 p.

16. *Dobroshinskaia O. D., Kholodova M. V.* Sonata in Fis-Moll as an Example of the Romantic Style in R. Schuman’s Music // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. 2016. Vol. 9, No. 8. P. 1812–1821.

17. *Edler A.* Klaviersonate Nr. 1 fis-Moll op.11 // Schumann-Handbuch. Stuttgart: Metzler; Kassel: Bärenreiter, 2006. S. 234–236.

18. *Galand J.* Some Eighteenth-Century Ritornello Scripts and Their Nineteenth-Century Revivals // Music Theory Spectrum. 2008. Vol. 30, No. 2. P. 239–281. https://doi.org/10.1525/MTS.2008.30.2.239.

19. *Keym S.* Konzert ohne Orchester / Klaviersonaten Nr. 3 f-Moll op. 14 // Robert Schumann: Interpretationen seiner Werke / hrsg. von H. Loos. Laaber: Laaber Verlag, 2005. Bd. 1. S. 78–85.

20. *Longyear R. M.* Unusual Tonal Procedures in Schumann's Sonata-Type Cycles // In Theory Only. 1978. Vol. 3, No. 12. P. 22–30.

21. *Ponce A.* Form, Diversity, and Lack of Fulfillment in the First Movement of Schumann's Fantasie op. 17 // Society for Music Theory. 2014. Vol. 20, No. 3. URL: https://mtosmt.org/issues/mto.14.20.3/mto.14.20.3.ponce.html (дата обращения: 30.03.2025).

22. *Richter P.* The Schumannian déjà vu: Special Strategies in Schumann's Construction of Large-Scale Forms and Cycles // Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. 2003. Vol. 44, No. 3/4. P. 305–320.

23. *Roesner L. C.* Schumann's "Parallel" Forms // 19th-Century Music. 1991. Vol. 14, No. 3. P. 265–278. https://doi.org/10.2307/746538.

24. *Rosen Ch.* Sonata forms. New York; London: W. W. Norton & Company, 1988. 415 p.

25. *Sato E.* The Finales of Robert Shumann's Piano Sonatas and Fantasie: D.M.A. diss. New York: City University of New York, 2015. XXI, 227 p. URL: https://www.academia.edu/45042900/The_Finales_of_Robert_Shumanns_Piano_Sonatas_and_Fantasie_The_Finales_of_Robert_Shumanns_Piano_Sonatas_and_Fantasie (дата обращения: 25.05.2026).

Referenses

1. Baranova, Irina N. 1999. *Osobye ekspozitsii v sonatnoy forme XIX veka* [Special Expositions in the Sonata Form of the 19th Century]. St. Petersburg: Sudarynya. (In Russian).

2. Vyazkova, Elena V. 1978. "O novykh printsipakh sootnosheniya razdelov v sonatnoy forme Shumana [On New Principles of the Relationship of Sections in Schumann's Sonata Form]." In *Sbornik trudov Gosudarstvennogo muzykal'no-pedagogicheskogo instituta imeni Gnesinykh* [Collection of Works of the Gnesin State Musical and Pedagogical Institute], issue 36: *Cherty sonatnogo formoobrazovaniya* [Features of Sonata Form Generation], 68–90. Moscow: GMPI im. Gnesinykh. (In Russian).

3. Zhitomirskiy, Daniel' V. 1964. *Robert Shuman: ocherk zhizni i tvorchestva* [Robert Schumann: An Essay on His Life and Work]. Moscow: Muzyka. (In Russian).

4. Karelina, Ekaterina K. 1996. "Kamernye ansambli R. Shumana v kontekste avtorskogo stilya [Chamber Ensembles of R. Schumann in the Context of the Author's Style]." Ph.D. diss., Moscow. (In Russian).

5. Kyuregyan, Tatyana S. 2019. "...Warum? — Kompozitsionnye syurprizy v muzyke Shumana [...Warum? — Compositional Surprises in Schumann's Music]." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory] 10, no. 2 (37): 98–115. (In Russian). https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.37.2.003.

6. Maksimov, Evgeniy I. 2014. "Istoriya fortepiannykh variatsiy klassiko-romanticheskoy epokhi [History of Piano Variations of the Classical-Romantic Era]." D.Sc. diss., Moscow. (In Russian)

7. Merkulov, Aleksandr M. 2006. *Fortepiannye syuitnye tsikly Shumana: voprosy tselostnosti kompozitsii i interpretatsii* [Schumann's Piano Suite Cycles: Issues of Compositional Integrity and Interpretation]. Moscow: Muzyka. (In Russian).

8. Nikolaeva, Nadezhda S. 1990. "Robert Shuman (1810–1856) Tvorcheskiy oblik kompozitora. Estetika i stil'. Fortepiannaya muzyka. Kamernyye instrumental'nyye ansambli. Simfonii i uvertyury [Robert Schumann (1810–1856). The composer's creative image. Aesthetics and style. Piano music. Chamber instrumental ensembles. Symphonies and overtures]." In *Muzyka Avstrii i Germanii* [Music of Austria and Germany], edited by Tatyana E. Tsytovich, book 2, 107–304. Moscow: Muzyka. (In Russian).

9. Rozental', Ditmar E., and Margarita A. Telenkova. 1976. *Slovar'-spravochnik lingvisticheskikh terminov* [Dictionary-Reference Book of Linguistic Terms]. 2nd ed. Moscow: Prosveshchenie. (In Russian).

10. Kholopov, Yuriy N. 2003. *Garmoniya. Prakticheskiy kurs: uchebnik dlya spetsial'nykh kursov konservatoriy (muzykovedcheskoe i kompozitorskoe otdelenie)* [Harmony. Practical Course: A Textbook for Special Conservatory Courses (Musicology and Composition Departments)]. Vol. 1, *Garmoniya epokhi barokko. Garmoniya epokhi venskikh klassikov. Garmoniya epokhi romantizma* [Harmony of the Baroque Era. Harmony of the Viennese Classics Era. Harmony of the Romantic Era]. Moscow: Kompozitor. (In Russian).

11. Kholopov, Yuriy N. 2012. *Muzykal'nye formy klassicheskoy traditsii. Stat'i. Materialy* [Musical Forms of the Classical Tradition. Articles. Materials]. Edited by Tatyana S. Kyuregyan. Moscow: Nauchno-izdatel'skiy dom "Moskovskaya konservatoriya". (In Russian).

12. Tsukkerman, Viktor A. 1990. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Rondo v ego istoricheskom razvitii* [Analysis of Musical Works. The Rondo in Its Historical Development]. Vol. 2, *Uchebnik* [Textbook]. Moscow: Muzyka. (In Russian).

13. Chernyavskaya, Yuliya I. 2017. "Fantaziynye sochineniya Roberta Shumana: k istorii i teorii zhanra fantazii [Fantasy Works by Robert Schumann: On the History and Theory of the Fantasy Genre]." Ph.D. diss., Moscow. (In Russian).

14. Carlson, Robert B. 2020. "Balance and Motivic Unity in the Finale of Robert Schumann's Piano Sonata, Op. 11." *Senior Honors Projects*, 33. Accessed May 25, 2026. https://commons.lib.jmu.edu/honors202029/33.

15. Daverio, John. 1997. *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*. New York; Oxford: Oxford University Press.

16. Dobroshinskaia, Olga D., and Maria V. Kholodova. 2016. "Sonata in Fis-Moll as an Example of the Romantic Style in R. Schuman's Music." *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences* 9, no. 8: 1812–21.

17. Edler, Arnfried. 2006. "Klaviersonate Nr. 1 fis-Moll op. 11." In *Schumann-Handbuch*, edited by Ulrich Tadday, 234–36. Stuttgart: Metzler.

18. Galand, Joel. 2008. "Some Eighteenth-Century Ritornello Scripts and Their Nineteenth-Century Revivals." *Music Theory Spectrum* 30, no. 2: 239–81. https://doi.org/10.1525/MTS.2008.30.2.239.

19. Keym, Stefan. 2005. "Konzert ohne Orchester / Klaviersonaten Nr. 3 f-Moll op. 14." In *Robert Schumann: Interpretationen seiner Werke*, edited by Helmut Loos, vol. 1, 78–85. Laaber: Laaber-Verlag.

20. Longyear, Rey M. 1978. "Unusual Tonal Procedures in Schumann's Sonata-Type Cycles." *In Theory Only* 3, no. 12: 22–30.

21. Ponce, Adriana. 2014. "Form, Diversity, and Lack of Fulfillment in the First Movement of Schumann's Fantasie op. 17." *Society for Music Theory* 20, no. 3. Accessed March 30, 2025. https://mtosmt.org/issues/mto.14.20.3/mto.14.20.3.ponce.html.

22. Richter, Pál. 2003. "The Schumannian déjà vu: Special Strategies in Schumann's Construction of Large-Scale Forms and Cycles." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 44, no. 3/4: 305–20.

23. Roesner, Linda Correll. 1991. "Schumann's 'Parallel' Forms." *19th-Century Music* 14, no. 3: 265–78. https://doi.org/10.2307/746538.

24. Rosen, Charles. 1988. *Sonata forms*. New York; London: W. W. Norton.

25. Sato, Eriko. 2015. "The Finales of Robert Shumann's Piano Sonatas and Fantasie." D.M.A. diss., City University of New York. Accessed May 25, 2026. https://www.academia.edu/45042900/The_Finales_of_Robert_Shumanns_Piano_Sonatas_and_Fantasie_The_Finales_of_Robert_Shumanns_Piano_Sonatas_and_Fantasie.