Розділ 2.

Жанрово-стильові та інтерпретаційні аспекти практики композитора й виконавця

УДК 78.071.1(430)(092):780.616.432.082.2

DOI 10.34064/khnum2-2110

Гребенюк Н. Є.

ORCID 0000-0003-1279-2183

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції 11/13, м. Харків, Україна

Останні фортепіанні сонати Ф. Шуберта в аспекті його пісенного мислення

АНОТАЦІЯ ■ Гребенюк Н. Є. Останні фортепіанні сонати Ф. Шуберта в аспекті його пісенного мислення. ■ Пісенність розглядається як одна з констант індивідуального мислення Ф. Шуберта, що охоплює всі сфери його творчості, набуваючи універсального значення. Відзначається наявність в музичній науці певної традиції вивчення впливу пісенності на інструментальні опуси композитора (В. Донадзе, І. Лаврентьєва, Ю. Хохлов, І. Карачевцева, У. Кіндерман та ін.). Зазвичай дослідники звертають увагу на інтонаційну близькість шубертівських творів різних жанрів та певні принципи формоутворення, що корегують класичні структури інструментального походження. У статті формулюється питання про деякі властивості будови пісень і вокальних циклів Ф. Шуберта, які забезпечують їх органічне застосування в інших жанрових умовах. Відзначається, що у ряді випадків (куплетні мініатюри зі складно побудованими композиційними одиницями, багатотемні структури з розвиненим словесно-музичним сюжетом, цикли

вокальних мініатюр) спостерігається принцип музичної драматургії наскрізного типу в сукупності з композиційною дискретністю. Таке сполучення збігається з ідеєю розвитку, що притаманна сонатності, та, водночас, дозволяє перевтілити її в інші логічні закономірності. Для апробації евристичності даного погляду увагу сфокусовано на трьох останніх фортепіанних сонатах Ф. Шуберта: c-moll, A-dur, B-dur. Створені незадовго до смерті автора, вони демонструють досягнення ним тієї стильової єдності, що дозволяє вбачати в піснях та інструментальних опусах митця дію загальних естетико-художніх принципів. Робиться висновок про перехід формотворчих відкриттів Ф. Шуберта в піснях, як обумовлених поза-музичним планом їхнього змісту, в фортепіанні сонати в якості іманентно-музичних властивостей. ■ **Ключові слова:** *пісенність, фортепіанна соната, наскрізний розвиток, циклічність, формобудування.*

АННОТАЦИЯ ■ Гребенюк Н. Е. Последние фортепианные сонаты Шуберта в аспекте его песенного мышления. ■ Песенность рассматривается как одна из констант индивидуального мышления Ф. Шуберта, охватывающих все сферы его творчества, приобретая универсальное значение. Отмечается наличие в музыкальной науке определённой традиции изучения влияния песенности на инструментальные опусы композитора (В. Донадзе, И. Лаврентьева, Ю. Хохлов, И. Карачевцева, У. Киндерман и др.). Обычно исследователи обращают внимание на интонационную близость шубертовских сочинений разных жанров и определённые принципы формообразования, корректирующие классические структуры инструментального происхождения. В статье формулируется вопрос о некоторых свойствах строения песен и вокальных циклов Шуберта, которые обеспечивают их органичное использование в других жанровых условиях. Отмечается, что в ряде случаев (куплетная миниатюра со сложно построенными композиционными единицами, многотемные структуры с развитым словесно-музыкальным сюжетом, циклы вокальных миниатюр) прослеживается принцип музыкальной драматургии сквозного типа в совокупности с композиционной дискретностью. Такое сочетание совпадает с идеей развития, присущей сонатности, и, в то же время, позволяет превратить её в другие логические закономерности. Для апробации эвристичности данного взгляда внимание сфокусировано на трёх последних фортепианных сонатах Ф. Шуберта: c-moll, A-dur,

B-dur. Созданные незадолго до смерти автора, они демонстрируют достижение им того стиливого единства, которое позволяет видеть в песнях и инструментальных опусах художника действие общих эстетико-художественных принципов. Делается вывод о переходе формообразующих открытий Ф. Шуберта в песнях, как обусловленных вне-музыкальным планом их содержания, в фортепианные сонаты в качестве имманентно-музыкальных свойств. ■ **Ключевые слова:** *напевность, фортепианная соната, сквозное развитие, цикличность, формообразование.*

ABSTRACT ■ Hrebeniuk Nataliia. F. Schubert's last Piano Sonatas in the aspect of his song-like thinking

■ **Background.** Close relationships to a song is one of the constants of F. Schubert's individual thinking. As it embraces all the genre spheres in composer's heritage, it acquires a universal status, resulting in interchange of author's findings in chamber-vocal and instrumental works, particularly piano ones. The researchers reveal influence of songs in non-song works by F. Schubert on two main levels: intonationally-thematical and structural. This raised a question about premises, which had created conducive conditions for integration of compositional principles, characteristic for songs and instrumental works by F. Schubert. This question is regarded on the example of three last Piano Sonatas by F. Schubert. Having been written in proximity to composer's death, they demonstrated unity of composer's style, achieved by him by integrating his innovations in song and instrumental genres into a unity of the highest degree.

Objectives and methodology. The goal of the given article is to study the structure of selected songs by F. Schubert, marked by throughout dramatic development, and to reveal their influence on composer's last piano sonatas. In order to achieve these goals, compositionally-dramaturgical and comparative methods of analysis were used.

Theoretical preconditions. As a reference point for studying of influence of F. Schubert's songs on his instrumental works, we might consider an article by V. Donadze (1940). In this research author for the first time formulated a view on composer's song lyricism not only as on central element of his heritage, but also as on a factor, penetrating and uniting all the genres, in which the composer had worked. Thus, concept "song-like symphonism" entered musicological lexicon. The fruitful idea about song-like thinking of F. Schubert found rich development

in numerous works of researchers of next generations and keeps its relevance up to nowadays.

Results. Even in the one of the very first masterpieces of a song – “Gretchen am Spinnrade” – the author creates unique composition, organized by a circular symbol, borrowed from J. W. Goethe’s text. Using couplet structure as a foundation, F. Schubert creates the structure in a way, creating illusion of constant returning to the same thought, state, temporal dimension. The first parts of every couplet repeat, the second ones – integrate into a discrete, although definitively heading to a culmination, line of development. Thus, double musical time emerges simultaneously cyclical and founded on an attempt to achieve a goal. In the sonata Allegri, regarded in this article, the same phenomenon is revealed in interaction of classical algorithm of composition and functional peculiarities of recapitulations, which are transformed into variants of exposition. As an example of combination of couplet-born repetitions with throughout development we may name song “Morgengruss” from “Die schöne Müllerin”. The same method of stages in the exposition and recapitulation can be found in sonata Allegro of Sonata in C Minor. Polythematic strophic structure with throughout development is regarded on example of “Kriegers Ahnung” (lyricist Ludwig Rellstab) from “Der Schwanengesang”, which is compared to Andante from the before mentioned Sonata. Special attention is drawn to the cases in which cyclical features, characteristic for F. Schubert’s songs, find their way into sonata expositions and recapitulations. In the first movement of Sonata in B-flat Major these chapters of musical structures consist of three quite protracted episodes, which might be identified as first subject, second subject and codetta, respectively. Each of these episodes has its own key, image and logic of compositionally-dramaturgic process, while being marked by exhaustion of saying, which approximates the whole to a song cycle.

The logic governing the succession of the episodes is founded not on causation (like in classical sonata expositions and recapitulations), but on the principles of switching from one lyrical state to another. The same patterns of structure are conspicuous in exposition and recapitulation of the first movement of Sonata in C Minor, in which the first section is marked by throughout development, the second one is a theme with two different variations, and the third one, the one recreating the process of rumination, with long pauses and fermatas, interrupting graduality of the movement, is founded on the contrast between playful and lyrical

states. The outer movements of Sonata in A Major consist of several episodes. The first subject in ternary form has contrasting middle section; quite uncommon for F. Schubert linking episode dilates so much its function of “transition” is almost lost; enormous second subject eclipses the codetta in every section; it is an unique world, a palette of moods, images, musical events.

Conclusions. Innovativity, characteristic for F. Schubert in the field of Romantic song, reveals itself not only in the spheres of images and emotions, musical language, interaction between vocal melody and piano part, but also in the organization of a structure. This allowed to re-evaluate means of organization of compositionally-dramaturgic process in piano sonatas by the composer as in the genre of instrumental music. While in the songs and song cycles these principles of structure were closely connected to extra-musical content, conditioned by it, in instrumental works, specifically, in piano sonatas, they became a feature of the musical content, immanent for music. This particularly helps to explain, why is it possible to use these principles without song-like intonations, usual for them. By the same token, even in this “isolated” variant they remind of their song origin, so songs and song cycles by F. Schubert become a “program” of his piano sonatas and works in another instrumental genres, in a similar fashion to opera, which has become crucial source for development of classical symphony. ■ **Key words:** *song, piano sonata, throughout development, cycle, structure.*

Вступ. Пісенність є однією з констант індивідуального мислення Ф. Шуберта. Охоплюючи всі жанрові сфери творчого спадку композитора, вона набуває універсального значення, наслідком чого стає взаємообмін здобутків автора в камерно-вокальних та інструментальних, зокрема, фортепіанних, опусах. Дослідники спостерігають прояви пісенності в неписаних творах Ф. Шуберта на двох рівнях художнього тексту: інтонаційно-тематичному та формоутворюючому. У зв'язку з цим виникає питання про умови, за яких стає можливим органічне злиття композиційних принципів, притаманних шубертівським пісням, з одного боку, та інструментальним творам, з іншого. До таких слід віднести, по-перше, камерно-вокальні мініатюри зі складно побудованими строфами, по-друге, – багатотемні композиції з розвине-

ним словесно-музичним сюжетом, по-третє, пісенні цикли, відзначені специфічними засобами організації багаточастинного цілого. У всіх названих випадках спостерігається принцип музичної драматургії, що надає пісенним формам властивості *наскрізного розвитку*, кореспондуючи з ключовою ідеєю сонатності.

Отже, йдеться про виявлення таких властивостей пісень Ф. Шуберта, які сприяють природному включенню пісенних структур в інструментальні форми. Дане наукове положення доцільно розкрити і конкретизувати на матеріалі трьох останніх сонат Ф. Шуберта: c-moll, A-dur, B-dur. Написані у вересні 1828 р., тобто незадовго до передчасної смерті автора, вони демонструють ту єдність стиля композитора, якої він досяг, «схрестивши» свої художні відкриття в пісенній та інструментальній царинах творчості. Виявлення цієї єдності в останніх фортепіанних сонатах Ф. Шуберта є **метою пропонованої статті**.

Аналіз наукових публікацій за обраною темою дослідження.

Точкою відліку для вивчення питання про вплив пісенності на інструментальні твори Ф. Шуберта можна вважати давню статтю В. Донадзе (1940), присвячену симфонії h-moll митця. В ній майже вперше висловлена думка про пісенну лірику композитора не тільки як центр його творчості, але й фактор, що пронизує і об'єднує всі жанри, до яких звертався майстер. Це дозволяє досліднику висунути поняття «пісенного симфонізму» (Донадзе, 1940: 54–55), яке увійшло в науковий термінологічний апарат музикознавства. В. Донадзе також виявляє в супроводі головної теми сонатного *allegro* запозичення музичного матеріалу з пісні 1818 р. (там само: 59) та наводить плідне спостереження щодо оперування Ф. Шубертом у симфонії радше даністю, ніж результатом (там само: 68). У подальшому, розгляд інструментальних творів композитора з цих позицій набуває широкого розповсюдження в роботах І. Лаврентьєвої, присвячених впливу пісенності на формоутворення в симфоніях Ф. Шуберта (Лаврентьєва, 1967; 1974), П. Вульфуса – в контексті розгляду класичного і романтичного в інструментальних ансамблях композитора (Вульфус, 1974), Г. Краукліса щодо його фортепіанних сонат (Краукліс, 1963, 1975) та ін. Загалом виділяються такі вектори вивчення проявів пісенності в інструментальних жанрах Ф. Шуберта: на рівні ліричного висловлення, інтонаційного складу,

варіантно-варіаційних методів розвитку, проникнення строфічності в сталі форми інструментальної музики та, чи не в першу чергу, – сонатну, запозичення тематизму з авторських пісень. У недавніх дослідженнях пісенності в комплексі своїх проявів розглядається як маркер творчої зрілості Ф. Шуберта в різних сферах його композиторської діяльності, про що пише, зокрема, І. Карачевцева (2015). До проблеми формоутворення в інструментальних композиціях австрійського романтика звертається Ч. Розен (Rosen, Ch., 1997), відзначаючи суттєве переосмислення Ф. Шубертом співвідношення «частка-ціле», обумовлене відмовленням від зв'язуючих засобів, що нагадує принципи циклізації пісенних мініатюр або багатотемний склад окремої мініатюри. Пряму залежність інструментальних шубертівських форм від пісенних відмічає У. Кіндерман (Kinderman, W., 1997). Отже, питання про вплив пісенності на інструментальні твори Ф. Шуберта активно обговорюється в науковій літературі, що доводить актуальність обраної теми статті: основна увага в ній приділяється саме взаємообміну в сфері формобудування шубертівських пісень та його фортепіанних сонат. Зауважимо, що пісенність виявляється в них або в комплексі інтонаційних та композиційних засад, або на одному з цих рівнів художнього тексту. Тобто, за принципами організації вплив пісенних форм може спостерігатися, а в інтонаційному плані – ні.

Методологія дослідження обумовлена постановкою наукової проблеми та метою пропонованої статті, тому перевага віддається композиційно-драматургічному та порівняльному методам.

Виклад основного матеріалу. Вже в одному зі своїх пісенних шедеврів – «Гретхен за прядкою» – молодий автор демонструє неабияку винахідливість щодо організації композиційно-драматургічного процесу. Ззовні він не відступає від звичайної куплетної форми, скориставшись принципом повторюваності структурних одиниць і тематичного матеріалу. Насправді ж, Ф. Шуберт підкорює її оригінальній ідеї формобудування, підказаною самим віршем Й. В. Гете й сюжетною ситуацією. Ця ідея реалізується у формулі кола, яка охоплює водночас і зміст пісні, і її композиційно-драматургічні закономірності. По колу рухається думка героїні, яка то поринає в спогади, то повертається до нестерпної туги за втраченим щастям. У графічному вигляді

коло відбивається в *perpetuum mobile* фортепіанної партії, втілюючи образ прядки як явища об'єктивної реальності, частини побутового інтер'єру, з одного боку, та як символ нескінченності людських страждань, з іншого. Ідея коловорота визначає структуру кожного куплету, перша частина якого залишається майже незмінною, а друга виступає носієм наскрізного розвитку, спрямованого до кульмінації-зриву з подальшим поверненням до початкового слова-образа пісні. Отже, наскрізний процес має дискретний характер, внаслідок чого розвиваючі частини куплетів втрачають лінійно-поступовий рух, притаманний наскрізним композиціям інструментального, насамперед, сонатного, типу. Таким чином, встановлюються два виміри музичного часу: циклічний, заснований на послідовному поверненні до вихідної точки, та лінійно-дискретний, але спрямований. У сонатних *allegri* розглядуваних фортепіанних сонат така двоїстість музичного часу спостерігається в крупному плані, в збереженні загального алгоритму композиційних подій та, водночас, у функціональних особливостях реприз, які стають не стільки узагальненням результатів попереднього процесу, скільки варіантом експозиції, поверненням до вихідного моменту розгортання музичної думки. Не в останню чергу, цьому сприяє необов'язковість приведення до центральної тональності побічної партії в репризі, тобто збереження тонального біцентризму цього розділу із закріпленням головної лише в зоні заключної. На наш погляд, це є наслідком тяжіння композитора до фіксацій даності, про яке йдеться в згадуваній вище статті В. Донадзе, точніше – до утримання цілісності, що складається з сукупності різного, а не із зіткнення протилежностей. Подібно до пісні «Гретхен за прядкою», виникає подвійний вимір подій, паралелізм їхнього співіснування. Прикладом може слугувати сонатне *allegro* сонати B-dur, де, мінаючи будь-які зв'язки, в експозиції зіставлені контрастні за настроєм розділи в тональностях B-dur – fis-moll – F-dur. У репризі цей ланцюжок представлений як B-dur – h-moll – B-dur, тобто зі збереженням далекого ступеню спорідненості головної та побічної партій.

Цікавим прикладом сполучення повторності цілого за умов наскрізного розвитку всередині куплету є пісня «Ранкове привітання» з циклу «Чарівна млинарка». Повторність точних за музикою купле-

тів сполучається зі спрямованим рухом кожного з них. Кожна композиційна одиниця пісні процесуальна, містить різні відтінки настроїв, при цьому монолог фактично перетворюється на внутрішній діалог. Виділяються три його етапи: від ніжного привітання коханої – через сумніви її любові – до рішення знову відправитися в подорож. Подібна ситуація – поза сюжетно-персонажними обставинами – спостерігається в першій частині Фортепіанної сонати c-moll Ф. Шуберта, де рішуча головна тема, що викликає в пам'яті тему 32 варіацій Л. Бетховена в тій самій тональності, перетворюється на свій благальний варіант, який непомітно переходить у світлий мажорний образ, що дарує надію. Надалі – в експозиції, а потім у розробці – дана колізія не знаходить ані продовження, ані розвитку, лише знову з'являючись у репризі.

Особливий випадок взаємодії строфічності та наскрізного розвитку спостерігається в піснях багатотемного плану, де одночасність збігається з прикметами циклічності, а композиційна повторюваність проявляється в експозиційному показі подібних структурних одиниць.

Наведемо пісню «Передчуття війна» на слова Л. Рельштаба зі збірника «Лебедина пісня». Нагадаємо, що такі форми, де кожний епізод базується на власному тематизмі, настрої, має свою тональність і швидкісні показники, Ю. Хохлов (1997) називає «рапсодичними». На нашу думку, їх можна вважати перехідною формою між простою куплетною та циклічною. Подібно до «Гретхен за прядкою», тут стикаються сьогодення та минуле. Однак Ф. Шуберт унікає циклічності коловорота, лише в останніх тактах пісні повертаючи героя до дійсності, але вже не стільки теперішньої, скільки трагічної майбутньої. Композитор знов звертається до прийому символізації змісту, використовуючи у фортепіанній партії ритмічну фігуру сарабанди.

Паралеллю до цієї пісні виступає *Andante* з Фортепіанної сонати B-dur Ф. Шуберта. Воно написано у складній тричастинній репризній формі з розвиненою середньою частиною. У драматургічному плані це *Andante*, аналогічно «Передчуттю війна», засновано на контрасті між скорботними крайніми частинами та піднесеною, інколи навіть переможною за емоційним станом, середньою. Це протиставлення підкреслюється ладовими засобами. Композитор обирає в якості вихідної тональності cis-moll, який зазвичай пов'язаний у його твор-

чості з почуттям глибокої туги, безнадійності, а також сповідальності. На противагу цьому, у середній частині Ф. Шуберт звертається до A-dur, який завжди асоціюється в його піснях з радісним очікуванням. В репризі тонкими гармонічними засобами – наприклад, замість зіставлення cis-moll і E-dur в першій частині *Andante* мінорна тоніка зіставляється з акордом C-dur – автор немовби дарує слухачам образ світлого видіння, завершуючи всю «історію душі» однойменним Cis-dur. Побудові драматургічного «сюжету» сприяє принцип «узагальнення через жанр» (А. Альшванг), що використовується Ф. Шубертом. В крайніх частинах *Andante* панує змішана стилістика пісні та сарабанди, загострена в репризі пунктирною фігурою октавних ходів. У середній – завдяки варіантно-варіаційному розвитку тематизм набуває то маршових, активних, то ліричних, мрійливих, фарб.

Відмовляючись у своїх сонатних *allegri* від сполучної партії, або переосмислюючи її, змінюючи в експозиціях і репризах класичний біцентризм тернарністю, виокремлюючи їхні розділи у відносно завершені організми, Ф. Шуберт, тим самим, створює передумови для виникнення паралелей з циклічністю, що притаманна вокальній музиці. Адже композиція його пісенних циклів базується на системі переключень з одного ліричного стану до іншого, оминаючи причинно-наслідкову логіку, яка замінюється ланцюжком типово романтичних «раптовостей». У першій частині Сонати B-dur чітко вирізняються три розділи, кожний з яких має власний образно-тематичний профіль, тональний центр та композиційно-драматургічні закономірності. Головна партія написана в тричастинній репризній формі з динамізованою репризою, що виникає на хвилі динамічного і енергетичного зростання, сприймаючись як кульмінація. Побічна партія відмічена проявами тематичного розвитку, мінливістю настрою, раптовістю подієвих поворотів та укладається у двочастинну форму з кодою. У заключній партії з'являється новий образний нахил: грайливість, що змінюється немовби спогадами про переживання, які відбиті в побічній. Загалом цей розділ уміщується в два тематично різні епізоди, в першому з яких царює остинатний рух, у другому – деяка фрагментарність висловлення, що обумовлена переривчастою течією музичної думки, довгими зупинками на паузах з ферматами, що відбиває реальний про-

цес міркувань, ситуацію внутрішнього діалогу. Такий насичений різними психологічними проявами особистості драматургічний сюжет з частою зміною тематизму та засобів його викладення обертається множинністю композиційних одиниць, що додає сонатній експозиції схожості з низкою окремих висловлювань-пісень, які входять до вокального циклу. До речі, показові розбіжності в трактуванні структури цього сонатного *allegro* обумовлені вторгненням в нього іншої жанрово-композиційної логіки (див.: Крауклис, 1963, 1975; Хохлов, 1998). В першій частині Сонати c-moll головна партія, що описана вище, змінюється побічною – темою з двома контрастними варіаціями, пронизаною гармонічно напруженим розвитком, яка, в свою чергу, чітко відділена від заключної на власному музичному матеріалі.

Особливою розлогістю та багатоепізодністю відрізняється експозиція сонатного *allegro* A-dur. Вона складається з тричастинної головної партії, сполучної як самостійного епізоду, величезної побічної, репризи, яка виконує функцію заключної. Не менш цікавою є рондо-соната фіналу цього циклу, де побічна партія сприймається як майже самостійна мініатюра з безліччю варіантів вихідної теми.

Зауважимо, що не всі композиційні одиниці, які утворюють розглянуті сонатні експозиції та репризи, засновані на пісенному, або ширше – жанровому, матеріалі. Ф. Шуберт користується тими принципами побудови музичної форми, котрі склалися в його окремих піснях та пісенних циклах. Їх «приживлення» до суто інструментальних розкриває інший, ніж у композиторів-класиків, тип музичної логіки, прокладаючи шлях до оновлення традиційних форм та самого розуміння ідеї розвитку, що знайшло відбиття в творах наступних поколінь австро-німецьких романтиків аж до межі XIX–XX ст.

Висновки. Інноваційність, що притаманна Ф. Шубертові в царині романтичної пісні, знайшла прояв не тільки у сферах образно-емоційного складу, музичної мови, взаємодії вокальної мелодики і фортепіанної партії, співвідношення інтонаційності та словесного начала, але й в області формотворення. Це надало можливість для переосмислення засобів організації композиційно-драматургічного процесу в інструментальних жанрах, зокрема – фортепіанних сонатах. Якщо в піснях і вокальних циклах знайдені принципи структурування твору

та тип музичної логіки були тісно пов'язані з позамузичним планом художнього змісту, обумовлені їм, мотивовані самим складом тексту поетичного оригіналу, то в інструментальних опусах, в тому числі в розглянутих фортепіанних сонатах, вони перевтілювалися у власне музичне надбання, іманентні властивості музичного мистецтва. Цим, зокрема, пояснюється сполучення переосмислених вокальних форм в інструментальних композиціях не тільки з пісенною або жанровою інтонаційністю, але й зі стилістикою будь-якого іншого типу. Проте, у «знятому» вигляді вони нагадують про своє походження, тому пісні та вокальні цикли Ф. Шуберта можна вважати своєрідною «програмою» його фортепіанних сонат і інших жанрів інструментальної музики, подібно до опери, що стала живильним джерелом для класичної симфонії.

ЛІТЕРАТУРА

- Вульфус, П. (1974). *Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта. На материале инструментальных ансамблей*. Москва: Музыка, 83.
- Донадзе, В. Г. (1940). Симфония h-moll Шуберта. В кн. *Очерки по истории и теории музыки*, ч. 2, сс. 51–99. Ленинград: [Гос. НИИ театра и музыки].
- Карачевцева, І. М. (2015). *Скрипкові сонати К. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона у музично-історичній ситуації 1810–1820 років*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 17.
- Коврига, Г. (1972). Сквозная форма в песнях Шуберта. В кн. *Вопросы музыкальной формы*, вып. 2, 139–165. Москва: Музыка.
- Крауклис, Г. В. (1963). *Фортепианные сонаты Шуберта*. (Путеводитель). Москва: Музгиз, 120.
- Крауклис, Г. В. (1975). Фортепианное творчество Шуберта. В кн. *Музыка Австрии и Германии XIX века*, кн. 1, сс. 216–261. Москва: Музыка.
- Лаврентьева, И. В. (1969). *Симфонии Шуберта и некоторые проблемы его симфонического стиля*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Московская государственная консерватория. Москва, 28.
- Лаврентьева, И. В. (1974). Влияние песенности на формирование в симфониях Шуберта (к вопросу о взаимодействии вокальных и инструмен-

- тальных принципов в песенном симфонизме). В кн. *О музыке. Проблемы анализа*, 164–194. Москва: Советский композитор.
- Хохлов, Ю. Н. (1998). *Фортепианные сонаты Франца Шуберта*. Москва: Эдиториал УРСС, 528.
- Хохлов, Ю. Н. (1997). *Строфическая песня и её развитие от Глюка к Шуберту*. Москва: Куншт, 404.
- Kinderman, W. (1997). Schubert's piano music: Probing the human condition. In C. Gibbs (Ed.), *The Cambridge Companion to Schubert (Cambridge Companions to Music)*, pp. 155–173. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosen, Ch. (1997). *The classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton, 533.

REFERENCES

- Donadze, V. G. (1940). Simfoniya h-moll Schuberta [F. Schubert's Symphony in B Minor]. In *Ocherki po istorii i teorii muzyki [Essays on the history and theory of music]*, part 2, pp. 51–99. Leningrad: [Gos. NII teatra i muzyki] [in Russian].
- Karachevtseva, I. M. (2015). *Skrypkovy sonaty K. Vebera, F. Shuberta, F. Mendelzona u muzychno-istorychnii sytuatsii 1810–1820 rokiv [Violin sonatas by C. M. Weber, F. Schubert and F. Mendelssohn in musically-historic situation of 1810s–1820s]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy, Kharkiv, 17 [in Ukrainian].
- Khokhlov, Yu. N. (1997). *Stroficheskaya pesnya i ee razvitie ot Glyuka k Shubertu [Strophic song and its development from Ch. Gluck to F. Schubert]*. Moscow: Kunsht, 404 [in Russian].
- Khokhlov, Yu. N. (1998). *Fortepiannye sonaty Frantsa Shuberta [F. Schubert's Piano Sonatas]*. Moscow: Editorial URSS, 528 [in Russian].
- Kinderman, W. (1997). Schubert's piano music: Probing the human condition. In C. Gibbs (Ed.), *The Cambridge Companion to Schubert (Cambridge Companions to Music)*, pp. 155–173. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kovriga, G. (1972). Skvoznaya forma v pesnyakh Shuberta [Through-composed form in songs by F. Schubert]. In *Voprosy muzykalnoy formy [Questions of musical form]*, iss. 2, 139–165. Moscow: Muzyka [in Russian].

- Krauklis, G. V. (1963). *Fortepiannye sonaty Shuberta [F. Schubert's Piano Sonatas]*. (Guide). Moscow: Muzgiz, 120 [in Russian].
- Krauklis, G. V. (1975). Fortepiannoye tvorchestvo Shuberta [Piano works by F. Schubert]. In *Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka [Music of Austria and Germany of the XIX century]*, vol. 1, pp. 216–261. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Lavrenteva, I. V. (1969). *Simfonii Shuberta i nekotorye problemy ego simfonicheskogo stilya [F. Schubert's symphonies and selected problems of his symphonical style]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Moscow State Conservatory. Moscow, 28 [in Russian].
- Lavrenteva, I. V. (1974). Vliyaniye pesennosti na formoobrazovaniye v simfoniakh Shuberta (k voprosu o vzaimodeystvii vokalnykh i instrumentalnykh printsipov v pesennom simfonizme) [Influence of songs on the structure of F. Schubert's symphonies (to the problem of interaction of vocal and instrumental principles in song-like symphonism)]. In *O muzyke. Problemy analiza [About music. Problems of analysis]*, pp. 164–194. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Rosen, Ch. (1997). *The classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton, 533.
- Vulfius, P. A. (1974). Klassicheskie i romanticheskie tendentsii v tvorchestve Shuberta: na materiale instrumentalnykh ansambley [Classical and Romantic tendencies in Schubert's works: on the material of chamber ensembles]. Moscow: Muzyka, 83 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19.02.2020 р.