

УДК 78.082.2

ПРОГРАММНЫЙ КОНТЕНТ В СОНАТЕ XVII–XIX СТОЛЕТИЙ**Шитикова Р.Г.***ФГБОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»,
Санкт-Петербург, e-mail: rshitikova@mail.ru*

Статья посвящена программной сонате в музыке XVII–XIX столетий. Обозначены основные концепции программности в музыке. Рассмотрены классические и современные интерпретации данной категории в трудах Ю.Н. Хохлова, Л.А. Мазеля, М.Г. Арановского, О.В. Соколова, Ю.Н. Тюлина, У Сук Енг. Скорректирована точка зрения относительно времени зарождения программной сонаты. Выявлены ее истоки в эпоху барокко. Показаны сложившиеся в это время основные разновидности программ: картинная, реализованная в многочисленных портретных музыкальных зарисовках, сюжетно-повествовательная и так называемая скрытая, дешифруемая символикой системы аффектов и музыкально-риторическими фигурами. Прослежена динамика идеи на последующих этапах истории жанра. Установлено некоторое снижение интереса композиторов к этой сфере в период классицизма. Приведены единичные образцы программных сонат в творчестве К.Ф.Э. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена. Обосновано возрождение исследуемой внутрижанровой разновидности в искусстве романтизма, магистральными эстетико-стилевыми тенденциями которого являются синтез искусств и «литературность» как важнейший момент музыкальной мысли. Представлены, наряду с известными произведениями Ф. Листа, редко упоминаемые в научной литературе по данной проблематике сочинения Н. Паганини, Ф. Мендельсона и др. Намечены перспективы развития программной сонаты в музыке XX века.

Ключевые слова: жанр, соната, барокко, классицизм, романтизм, программная музыка**PROGRAM CONTENT IN A SONATA OF THE 17–19TH CENTURIES****Shitikova R.G.***Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, e-mail: rshitikova@mail.ru*

The article is devoted to the program sonata in the 17–19th centuries. The author outlines the key concepts of program music. Classical and modern interpretations of this category in works by Yu.N. Khokhlov, L.A. Mazel, M.G. Aranovsky, O.V. Sokolov, Yu.N. Tyulin, U Suk Yong are considered. The author adjusts the standpoint on the time of the program sonata origin. Its sources are revealed in the Baroque era. The paper presents the main kinds of programs developed at this time: pictorial, found in numerous portrait musical sketches, subject and narrative and a so-called hidden, decoded with symbolics of a system of affects and musical and rhetorical figures. The idea develops in the subsequent stages of the genre development. The author states some decrease in composers' interest in this sphere during the Classical period. Single samples of program sonatas are given in the works by C. Ph. E. Bach, W. Mozart, L. Beethoven. Revival of the studied intragenre version is substantiated in the art of Romanticism which main aesthetic and stylistic tendencies are synthesis of arts and «literariness» as the most important moment of musical thought. Along with known works by F. Liszt the article presents the compositions by N. Paganini, F. Mendelssohn, etc. that are seldom mentioned in the scientific literature in this perspective. Prospects of the program sonata development in 20th century-music are defined.

Keywords: genre, sonata, Baroque, Classicism, Romanticism, program music

Понятие «программная музыка» широко бытует в профессиональной среде и имеет серьезное обоснование в зарубежной и отечественной науке. В отличие от других искусствоведческих категорий, например стиль, жанр, содержание музыкального произведения и других, вызывающих острую полемику, термин «программная музыка» особых разночтений не порождает. Классическое определение данной дефиниции дает Ю.Н. Хохлов, интерпретируя ее как «род инструментальной музыки», «музыкальные произведения, имеющие определенную словесную, нередко поэтическую программу и раскрывающие запечатленное в ней содержание» [10, 11, стб. 442].

Аналогичной точки зрения придерживается и Л.А. Мазель. Согласно его концепции,

программной является такая инструментальная музыка, «в которой композитор отображает вполне определенные конкретные жизненные явления, события, сюжеты (взяты непосредственно из жизни или уже запечатленные в произведениях других искусств, например литературы, живописи) и указывает на это в заглавии произведения или в специальном пояснении» [4, с. 16]. Автор полагает: «Наличие программы облегчает слушателю восприятие и оценку произведения, способствует более четкой кристаллизации идейного замысла композитора, а также выработке новых музыкальных средств» [4, с. 16]. В таком же ракурсе трактуют это понятие и другие ученые [см. в частности 2, 16].

Как «особый метод... воплощения явлений внешнего мира и конкретных идей»

определяет программность М.Г. Арановский [1, с. 53–54]. О реализуемом в программной музыке особом типе эстетической связи искусств рассуждает О.В. Соколов [6]. По мнению исследователя, программа в музыке «несет восполняюще-конкретизирующую функцию, т.к. сообщает слушателю о таких элементах содержания, которые сама музыка выразить не может. В лучших произведениях этого рода программа и музыка эстетически идеально дополняют друг друга: первая указывает на объект, вторая же выражает авторское отношение к нему, которое лучше всего и поддается именно музыкальному выражению» [7, с. 16].

Дискуссионным, однако, остается вопрос относительно объема понятия, а именно: включения в эту группу произведений, не снабженных автором программными заголовками, но имеющими конкретные опознавательные символы в виде семантически отстоявшихся и закрепившихся в музыкальном сознании интонационных лексем. В их числе, например, жанровые знаки, секвенция *Dies irae*, многочисленные интонационные формулы, сложившиеся в эпоху барокко и связанные с теорией аффектов, золотой ход валторны, мотивы *lamento*, Франчески, романтический вопрос и др. По мнению некоторых ученых, подобные обороты помогают понять содержание произведения, конкретизировать его с достаточной долей определенности и тем самым классифицировать сочинение с такими опознавательными «маяками» как программное. В частности, Ю.Н. Тюлин, анализируя творчество Ф. Шопена, справедливо подчеркивает отсутствие у композитора произведений с «открытой» программой, объявленной автором в специальном литературном тексте или анонсированной самим названием, и оперирует термином «скрытая» программность. Такая программность «может возникать в воображении исполнителя, слушателя или аналитика и поэтому всегда будет иметь более или менее субъективную окраску» [8, с. 3].

Еще одну попытку очертить по-новому границы рассматриваемого понятия предпринимает У Сук Енг. Исследователь утверждает, что «программной в широком смысле можно считать любую инструментальную музыку, выступающую в синтезе с другими видами искусств (в пении, танце, в спектакле, кинофильме и т.д.), поскольку при этом для них всех имеется общая немзыкальная программа (сюжет, тема), тогда как программной в узком смысле является чисто инструментальная музыка с заданной не на музыкальном языке программой» [9, с. 7]. Думается все же что подобный подход несколько нивелирует различия между

синтетическими жанрами, инструментальной программной и непрограммной, так называемой чистой музыкой. Различия эти отчетливо фиксируются авторским сознанием, что подтверждают многочисленные примеры из творческого наследия композиторов прошлого и современности, а также имеют серьезные научные обоснования.

Некоторые разночтения прослеживаются и по вопросу типологии. Так, Ю.Н. Хохлов различает, как известно, картинный и сюжетный виды программности. К первому он относит сочинения, воспроизводящие «картины природы (пейзажи), картины народных празднеств, плясок, битв и т.п., музыкальные изображения отдельных объектов неодушевленной природы, а также портретные музыкальные зарисовки» [11, с. 444]. Во втором разграничивает программность обобщенно-сюжетную и последовательно-сюжетную [11, с. 444]. Ю.Н. Тюлин дифференцирует психологический, обобщенный, картинный (внешне изобразительный) и литературно-сюжетный типы [8, с. 11–12]. О.В. Соколов рассматривает эмоционально-комментирующий, психологический, обобщенно-внесюжетный, обобщенно-сюжетный и повествовательный варианты [6, с. 17]. Как видим, одна часть разночтений носит терминологический характер, другая, более принципиальная, связана с включением в данный род музыки обобщенно-внесюжетной, психологической и эмоционально-комментирующей моделей. Две последние концепции, Ю.Н. Тюлина и О.В. Соколова, с нашей точки зрения, представляются предпочтительней ввиду их адекватности современной композиторской практике и соответствия новейшим достижениям научного знания.

Общеизвестно, что программная музыка имеет многовековую историю [11, с. 446–449]. Применительно к рассматриваемому жанру сонаты данное понятие традиционно используют, начиная с периода романтизма. Между тем первые образцы появляются значительно раньше. Фактически программная соната зарождается в эпоху барокко [12]. Об этом свидетельствуют, в частности, сборники И. Кунау *Frische Clavier-Früchte oder Sieben Sonaten von guter Invention und Manier* («Свежие клавирные плоды или семь сонат хорошего изобретения и манеры», 1696) и *Musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien in 6 Sonaten auf dem Clavier zu spielen* («Музыкальное представление некоторых библейских историй в 6 сонатах, исполняемых на клавире», 1700).

Другими не менее яркими образцами выступают скрипичные сонаты Г.И.Ф. Бибера из композиции *15 Mysterien aus dem*

Leben Mariae – Sonatas and Passacaglia for solo violin (15 мистерий из жизни Девы Марии – Сонаты и Пассакалия для скрипки соло, предположительно 1674–1676?), *Sonata violin solo «Representativa Avium» for violin and continuo* (Соната «Репрезентатива», 1669) с выразительными звуковыми зарисовками соловья, кукушки, лягушки, курицы, кошки, *Sonata Sancti Polycarpi for 8 trumpets, kettledrums and continuo in C* («Соната св. Поликарпа», 1673) и *Sonata la Battaglia* («Битва», 1673).

Список дополняют *Sonata sopra «Sancta Maria, ora pro nobis»* К. Монтеверди («Соната-литургия деве Марии», 1610), два сборника сонат Дж. Пандольфи-Меалли оп. 3 и 4 (1669), воссоздающие музыкальные портреты современников, соната П. Локателли *Tombeau, 12 Sonate da camera for violin and continuo* оп. 6 («Гробница», 1737), сонаты Д. Тартини *Didone abbandonata* оп. 1 № 10 («Покинутая Дидона», 1731), *Trillo del Diavolo* («Трели дьявола», 1740) и его же сочинения, снабженные своеобразными *motto* – поэтическими строфами, призванными конкретизировать содержание произведения.

Эффектными образцами являются также утвердившиеся в концертной практике в статусе программных *Sonata C-dur «La caccia»* («Охота», К. 159, L. 104), *Sonata E-dur «Corteo»* («Кортеж», К. 380, L. 23), *Sonata g-moll «Burlesco»* («Бурлеска», К. 450, L. 338), *Sonata d-moll «Amante»* («Любовник», К. 213, L. 108), *Sonata g-moll* (К. 30), известная как *Fuga del gatto* («Кошачья fuga») Д. Скарлатти. Относительно датировки сонат этого композитора единого мнения в науке не существует. Подтверждением могут служить авторитетные каталоги Р. Киркпатрика (1953) и А. Лонго (1906), в которых имеются расхождения по вопросам последовательности произведений, их нумерации. Известно, что к рассматриваемому жанру композитор обращается в миланский период, т.е. с 1733 года. В 1738 опубликованы 30 работ под названием *Essercizi* («Упражнения»). Рукопись первой из упомянутых выше сонат К. 159, L. 104 в каталоге *International Music Score Library Project (IMSLP)* датирована приблизительно 1752 годом. Соната К. 380, L. 23 впервые издана в 1804 году под № 5 в тональности *F-dur* в собрании *Oeuvres de Clementi, Cahier V: XVII Sonates pour le Piano-forte*, включающем шесть сонат М. Клемента, одну А. Солера и десять Д. Скарлатти. (Напомним, что в *IMSLP* данное сочинение числится как *E-dur*’ное.) Соната К. 30 впервые опубликована в сборнике *Scarlatti D. Essercizii per Gravicembalo*, К. 1–30 в 1739 году.

К числу программных можно условно отнести и Сонату № 12 оп. 5 А. Корелли, написанную в форме вариаций на испано-португальскую тему *La Folia* (1700), и *Sonata a tre detta «la Polacca»*, *Sonata a tre detta «la Greca»* («Польская» и «Греческая» сонаты, 1626–1628) К. Фарини.

Не менее широко программная соната распространена и во французской музыке. Примерами служат Сонаты для скрипки и баса *Papillons* («Бабочки», 1740) Ф. Дюваля, *Flora, Apollo, Vénus, Mémoire Lully* («Флора», «Аполлон», «Венера», «Памяти Люлли», 1712–1713) Ж.Ф. Ребеля и др.

Как видим, программность в барочной сонате представлена двумя основными разновидностями: *картинной*, реализованной в многочисленных портретных музыкальных зарисовках, и *сюжетно-повествовательной*. Вместе с тем в рассматриваемую эпоху, наряду с объявленной, программа расшифровывается и в собственно инструментальных сочинениях, так называемой «абсолютной музыке», порождая своеобразный эффект «скрытой программы». Феномен этот обусловлен тем, что барочная сонатная композиция нередко базируется на теории аффектов и принципах риторики – обязательных составных частях профессионального мастерства, и музыкально-тематический материал, воспроизводящий определенные устоявшиеся и широко распространенные риторические фигуры, «прочитывается» как носитель конкретного образа.

В период классицизма тип программной сонаты не столь востребован, как на начальном этапе становления жанра [13]. Из единичных раннеклассических образцов назовем «Прусские сонаты» – *Sei sonate per cembalo, che all’Augusta Maesta di Federico II, re di Prussia D.D.D.* (Wq. 48, Н. 24 то 29, 1740–1742) и «Вюртембергские сонаты» – *Sei sonate per cembalo, all’Altezza Serenissima di Carlo Evgenio Dvca di Wirtemberg e Teckh...* (Wq. 49, Н. 30, 31, 33, 32, 34, 36, 1742–1744) для клавесина К.Ф.Э. Баха.

В известной мере к программным можно отнести и 17 *Church Sonatas* В. Моцарта, известных также как *Epistle Sonatas* (К. 67/41h; 68/41i; 69/41k; 144/124a; 145/124b; 212; 224/241a; 225/241b; 241; 244; 245; 263; 274/271d; 278/271e; 328/317c; 329/317a; 336/336d, 1772–1780). Содержание, масштабы и композиционная структура этих опусов (миниатюрная сонатная форма с разработкой из двух-трех тактов) регламентированы их функциональной ролью. Напомним, что предназначены они для исполнения между *Gloria* и *Credo*, Посланием и чтением Евангелия в мессе.

Й. Гайдн создает целый ряд программных симфоний и квартетов, но при этом ни одна из его многочисленных сонат не имеет объявленной программы.

У Л. Бетховена, чье наследие включает программные симфонии, увертюры, квартеты, одночастные композиции, программные заголовки предпосланы только трем частям Сонаты для фортепиано № 26 op. 81a (1809–1810): *Das Lebewohl, Les Adieux* («Прощание»), *Abwesenheit, L'Absence* («Разлука»), *Das Wiedersehen, Le Retour* («Свидание»), и обозначение *Pathétique* («Патетическая») – № 8 op. 13 (1797–1798), а также Сонате для скрипки и фортепиано № 5 op. 24 *Frühlingssonate* («Весенняя», 1800–1801). Неофициальные наименования *Der Sturm* («Буря»), «Соната с речитативом», «Шекспировская соната» связаны с Сонатой № 17 op. 31 № 2 (1802); *The Hunt* («Охота») – с № 18 op. 31 № 3 (1802). С 1832 года, как известно, название «Лунная» носит Соната № 14 op. 27 № 2, вторая из двух *Quasi una fantasia*.

Симптоматично, впрочем, что эти программные обозначения закрепляются за сонатами Л. Бетховена фактически в период романтизма, и это не случайно, поскольку служат отражением концептуального художественного контента этого времени. Однако ход к романтической версии жанра, в частности открыто заявленная автором актуализация самой идеи программности, прослеживается у композитора, начиная с упомянутых выше Сонаты для скрипки и фортепиано № 5 и Сонаты для фортепиано № 26. Известны также отсылки Бетховена к шекспировской «Буре», корреспондирующие с Сонатами № 17 и № 23. Позднее, в Сонатах № 27 op. 90 (1814) и № 28 op. 101 (1815–1816), наряду с традиционными темповыми обозначениями, появляются ремарки эмоционально-комментирующего характера, уточняющие содержательный ряд произведения. Так, первой части Сонаты № 27 предпослан текст *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* («с живостью и непременно с чувством и выражением»), второй – *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen* («исполнять не слишком быстро и очень певуче»). Четыре части Сонаты № 28 имеют следующие обозначения: *Etwas lebhaft, und mit der innigsten Empfindung* («Довольно оживленно и с задушевным чувством»), *Lebhaft. Marschmäßig* («Оживленно, маршеобразно»), *Langsam und sehnsuchtsvoll* («Медленно и тоскливо»), *Geschwind, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit* («Быстро, однако не слишком, и с решительностью»). Программность скрытого типа, базирующаяся на многочис-

ленных интертекстуальных моделях, проясняющих суть композиторского замысла, составляет основу поздних опусов [в частности, о семантике концепций, образов, интонационно-риторических фигур двух последних сонат см. 3, с. 202–224].

Новый этап развития программной сонаты связан с эпохой романтизма [14], одной из важнейших эстетико-стилевых координат которого является, как известно, синтез искусств: музыки, поэзии, литературы, живописи. О «литературности» как важнейшем «моменте музыкальной мысли» в Германии пишет Ал.В. Михайлов: «Самой собой разумелось обращение романтических музыкантов к самым разным литературным источникам содержания, мысли, идей – они нужны затем, чтобы реализовать внутренние потенции музыки, насытить процесс опосредования реальным, явным содержанием и – в конце концов – облегчить *возвращение* музыки к самой себе, то есть к ее внутреннему, «имманентному», определяемому законом музыки развитию. Опосредование столь же необходимо, сколь и возвращение; поэтому литературный источник, «программа», выполняет сразу две, притом противоположные функции! Правда, Брамс и Брукнер прекрасно обходились без программы. Но отсутствие программы не означает, что их музыка не опосредована известным идейным мыслительным богатством» [5, с. 28–29].

Идущая от барокко необъявленная, так называемая «скрытая» программа дешифруется в творчестве композиторов-романтиков на основании музыкально-риторических фигур, числовой символики, цитат, отсылающих к содержанию первоисточника, а также складывающихся новых «опознавательных знаков». Среди них «романтический вопрос», «мотив Франчески», «тема Ленского», романская секстовость, энгармонизм, эллиптические последования, сопоставления трезвучий терцового соотношения, фонизм как стилизованный признак и др. Сохраняют свое значение также картинный и сюжетно-повествовательный типы.

В числе наиболее видных образцов романтической программной сонаты – навеянная «Божественной комедией» фантазия-соната Ф. Листа «По прочтении Данте» (S. 161/7, LW. A55, R. 10b, 1848) и связанная с образами «Фауста» И. Гёте Соната *h-moll* (S. 178, LW. A179, 1852–1853), а также *Sonata Napoleone* – «Наполеон» (MS 5, 1805–1809), *La Primavera* – «Весна» (MS 73, 1838), *La Tempesta. La Grande Sonata drammatica* – «Буря» (MS 52, 1828) для скрипки с оркестром Н. Паганини и его

же сонаты на темы из произведений В. Моцарта, Дж. Россини, Й. Вейгля, Ю. Эльснера. Альтернативное название *Scottish Sonata* имеет Фантазия *fis-moll* op. 28 («Шотландская соната», 1833) Ф. Мендельсона, заголовков *Mitternacht* – «Полночь» предпослан и первой части его Сонаты для виолончели и фортепиано № 2 *D-dur* op. 58 (1843). Известно также, что «большой романтической сонатой» называет первоначально Р. Шуман свой «Венский карнавал» [15, с. 448].

Тяготение к программности прослеживается и у других композиторов этой эпохи. Примерами могут служить предвосхитившие романтический стиль сонаты Я.Л. Дусика (Дюссека) *La Chasse* («Охота», Craw 146, 1796), *Grande sonate «The farewell» dédiée à Muzio Clementi* (Большая соната «Прощание», посвященная М. Клементи», № 18, Craw 178 op. 44, 1800), *Elégie harmonique sur la mort de Louis Ferdinand* («Гармоническая элегия на смерть Луи Фердинанда», № 24, Craw 211 op. 61, 1806–1807), *Le Retour à Paris* («Возвращение в Париж», № 26, Craw 221 op. 64 [70, 71, 77], 1807), *L'invocation* («Вызов» [«Закливание»], № 28, Craw 259 op. 77, 1812).

В этом же ряду *Alhambra Sonata* op. 34 («Соната Альгамбра», 1878–1882) Г. Шульц-Бейтена, «Греческая соната» для кларнета (или скрипки) и фортепиано (1881) Э.Г. Адаевской, в которой использована четвертитоновая интервалика как атрибут ладоинтонационной системы древнегреческой музыки, и другие.

Заключение

В процессе эволюции рассматриваемого жанра прослеживаются более или менее явные контакты его со смежными творческими сферами и окружающими реалиями, инициирующие появление самого феномена программной сонаты. Феномен этот имеет определенную динамику на различных этапах истории жанра. Программность как основа художественной концепции сонатного опуса зарождается и широко представлена в эпоху барокко. В это время складываются основные разновидности программ, а именно: картинная, реализованная в многочисленных портретных музыкальных зарисовках, сюжетно-повествовательная и так называемая скрытая, дешифруемая символической системой аффиктов и музыкально-риторическими фигурами. После некоторого снижения интереса композиторов к этой области в период классицизма она активно возрождается в искусстве романтизма, магистральными эстетико-стилевыми тенденциями которого являются синтез

искусств и «литературность» как важнейший момент музыкальной мысли.

Поступательное движение идеи интеграции различных художественных сфер, небывалые ранее по масштабности, глубине и многогранности контакты между ними обуславливают расцвет программной сонаты в XX столетии. По сравнению с предыдущими периодами она представлена значительно шире и в количественном, и тематическом отношении. И именно с ней связан один из перспективных путей развития жанра в современной музыке.

Список литературы

1. Арановский М.Г. Что такое программная музыка? – М.: Музгиз, 1962. – 119 с.
2. Асафьев Б.В. Программная музыка // Асафьев Б.В. Путеводитель по концертам. Словарь наиболее необходимых музыкальных терминов и понятий. – 2-е изд., доп. – М.: Советский композитор, 1978. – С. 109–110.
3. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. – СПб.: Планета музыки; Лань, 2010. – 432 с.
4. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. – М.: Музыка, 1967. – 752 с.
5. Михайлов А.В. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века: в 2 т. – М.: Музыка, 1981. Т.1. – С. 9–73.
6. Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского гос. ун-та, 1994. – 220 с.
7. Соколов О.В. Об эстетических принципах программной музыки // Советская музыка. – 1985. – № 10. – 90–95.
8. Тюлин Ю.Н. О программности в произведениях Шопена. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1968. – 66 с.
9. У Сук Енг. Фортепианная программная музыка в истории культуры: Проблема взаимодействия искусств: автореф. дис. ... кандидата культурологии: 24.00.01. – М., 2003. – 22 с.
10. Хохлов Ю.Н. О музыкальной программности. – М.: Музгиз, 1963. – 146 с.
11. Хохлов Ю.Н. Программная музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / под ред. Ю.В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – Т. 4. – Стб. 442–449.
12. Шитикова Р.Г. Формирование семантических признаков сонаты в процессе исторической эволюции жанра: эпоха барокко // Научное мнение. Философские и филологические науки, искусствоведение. – 2014. – № 9. – С. 43–52.
13. Шитикова Р.Г. Формирование семантических признаков сонаты в процессе исторической эволюции жанра: период классицизма // Научное мнение. Философские и филологические науки, искусствоведение. – 2014. – № 10. – С. 60–67.
14. Шитикова Р.Г. Формирование семантических признаков сонаты в процессе исторической эволюции жанра: век романтизма // Научное мнение. Философские и филологические науки, искусствоведение. – 2014. – № 11. – С. 16–24.
15. Шуман Р. Письма. – М.: Музыка, 1970. – Т. 1: 1817–1840. – 720 с.
16. Энгель Ю.Д. Программная музыка // Энгель Ю.Д. Краткий музыкальный словарь / Сост. по словарю Г. Римана и др. – М.: П. Юргенсон, [1907]. – С. 148–149.

References

1. Aranovskij M.G. *Chto takoe programmaja muzyka?* [What is program music?]. Moscow, Muzgiz, 1962. 119 p.
2. Asafev B.V. *Programmaja muzyka* [Program music]. Asafev B. V. *Putevoditel po koncertam. Slovar naibolee neobhodimyh muzykalnyh terminov i ponjatij. 2-e izd., dop.* [Guide to concerts. Dictionary of the most necessary musical terms and concepts. 2nd prod., add.]. Moscow, Soviet composer, 1978, pp. 109–110.
3. Kudrjashov A.Ju. *Teorija muzykalnogo sodержaniya. Hudozhestvennye idei evropejskoj muzyki XVII–XX vv* [Theory of the musical contents. Art ideas of the European music of the XVII–XX centuries]. St. Petersburg, Planet of music; Fallow deer, 2010. 432 p.
4. Mazel L.A., Cukerman V.A. *Analiz muzykalnyh proizvedenij: Jelementy muzyki i metodika analiza malyh form* [Analysis of pieces of music: Elements of music and technique of the analysis of small forms]. Moscow, Music, 1967. 752 p.
5. Mihajlov A.V. *Jetapy razvitiya muzykalno-jesteticheskoj mysli v Germanii XIX veka* [Stages of development of musical and esthetic thought in Germany the XIX century]. *Muzykalnaja jestetika Germanii XIX veka: v 2 t.* [The Musical esthetics of Germany of the XIX century: in 2 t.]. Moscow, Music, 1981, T.1, pp. 9–73.
6. Sokolov O.V. *Morfologicheskaja sistema muzyki i ee hudozhestvennye zhanry* [Morfologicheskaja system of music and its art genres]. Nizhny Novgorod, Publishing house the Nizhny Novgorod state. un-that, 1994. 220 p.
7. Sokolov O.V. *Ob jesteticheskikh principah programnoj muzyki* [About the esthetic principles of program music]. *Sovetskaja muzyka* [The Soviet music]. 1985. no. 10, pp. 90–95.
8. Tjulín Ju. N. *O programmnosti v proizvedenijah Shopena. 2-e izd* [About a programmnost in Chopins works. 2nd prod.]. Moscow, Music, 1968. 66 p.
9. U Suk Eng. *Fortepiannaja programmaja muzyka v istorii kultury: Problema vzaimodejstvija iskusstv. Avtoref. dis. ... kandidata kulturologii: 24.00.01* [Piano program music in the history of culture: Problem of interaction of arts. Author. dis. ... the candidate of cultural science: 24.00.01]. Moscow, 2003. 22 p.
10. Hohlov Ju.N. *O muzykalnoj programmnosti* [About a musical programmnost]. Moscow, Muzgiz, 1963. 146 p.
11. Hohlov Ju.N. *Programmaja muzyka* [Program music]. *Muzykalnaja jenciklopedija: v 6 t. / pod red. Ju. V. Keldysha* [Musical encyclopedia: in 6 t. / under the ed. of Yu.V. Keldysh]. Moscow, Soviet encyclopedia, 1978. T. 4, pp. 442–449.
12. Shitikova R.G. *Formirovanie semanticheskikh priznakov sonaty v processe istoricheskoi jevoljucii zhanra: jepoha barokko* [Formation of the sonata semantic features within the historical evolution of the genre: the baroque era]. *Nauchnoe mnenie. Filosofskie i filologicheskie nauki, iskusstvovedenie* [Scientific opinion. Philosophical and philological sciences, art criticism]. 2014, no. 9, pp. 43–52.
13. Shitikova R.G. *Formirovanie semanticheskikh priznakov sonaty v processe istoricheskoi jevoljucii zhanra: period klassicizma* [Formation of the sonata semantic features within the historical evolution of the genre: classical period]. *Nauchnoe mnenie. Filosofskie i filologicheskie nauki, iskusstvovedenie* [Scientific opinion. Philosophical and philological sciences, art criticism], 2014, no. 10, pp. 60–67.
14. Shitikova R.G. *Formirovanie semanticheskikh priznakov sonaty v processe istoricheskoi jevoljucii zhanra: vek romantizma* [Formation of the sonata semantic features within the historical evolution of the genre: the period of romanticism]. *Nauchnoe mnenie. Filosofskie i filologicheskie nauki, iskusstvovedenie* [Scientific opinion. Philosophical and philological sciences, art criticism], 2014, no. 11, pp. 16–24.
15. Shuman R. *Pisma* [Letters]. Moscow, Music, 1970. T. 1: 1817–1840. 720 p.
16. Jengel Ju.D. *Programmaja muzyka* [Program music]. *Jengel Ju. D. Kratkij muzykalnyj slovar. Sost. po slovarju G. Rimana i dr.* [Engel Yu. D. Short musical dictionary. Sost. according to the dictionary of G. Riemann, etc.]. Moscow, P. Jurgenson, [1907], pp. 148–149.

Рецензенты:

Гуревич В.А., доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки института музыки, театра и хореографии, ГОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», г. Санкт-Петербург;

Овсянкина Г.П., доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования, ГОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», г. Санкт-Петербург.