

# opera musicologica

Научный журнал  
Санкт-Петербургской  
консерватории

Scholarly Journal  
of Saint Petersburg  
Conservatory

выходит 4 раза в год

*Учредитель и издатель:*

Санкт-Петербургская  
государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова

*Редакция:*

А. В. Денисов, главный редактор  
(доктор *иск.*, профессор СПбГК и РГПУ)  
Т. И. Твердовская, заместитель главного  
редактора (канд. *иск.*, доцент СПбГК)  
Л. П. Махова, ответственный секретарь,  
редактор (научный сотрудник НЦНМ МГК)  
А. Н. Романычева, редактор английских  
текстов

*Редакционная коллегия:*

Н. А. Брагинская (доктор *иск.*, доцент СПбГК)  
Т. В. Букина (доктор культурологии,  
доцент АРБ)  
И. С. Воробьев (доктор *иск.*, профессор СПбГК)  
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник  
Лондонского городского ун-та)  
З. М. Гусейнова (доктор *иск.*, профессор СПбГК)  
Е. Ш. Давиденкова-Хмара (канд. *иск.*, доцент  
СПбГК)  
Н. И. Дегтярева (доктор *иск.*, профессор СПбГК)  
Г. В. Лобкова (канд. *иск.*, доцент СПбГК)  
Л. А. Меньшиков (доктор *иск.*, профессор  
СПбГК и АРБ)  
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,  
профессор АРБ и РГПУ)  
А. А. Панов (доктор *иск.*, профессор СПбГУ)  
Д. Р. Петров (канд. *иск.*, доцент МГК)  
Е. В. Титова (канд. *иск.*, профессор СПбГК)  
А. И. Янкус (канд. *иск.*, доцент СПбГК)

*Контакты:*

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А  
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)  
E-mail: opera\_musicologica@conservatory.ru,  
opera\_musicologica@mail.ru  
Официальный сайт:  
www.conservatory.ru/opera\_musicologica

*Консультативный совет:*

Л. О. Акопян (доктор *иск.*, вед. науч. сотр. ГИИ)  
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского  
университета)  
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор  
Колумбийского ун-та)  
Н. Н. Гилярова (канд. *иск.*, профессор МГК)  
Е. Н. Дулова (доктор *иск.*, профессор  
Белорусской гос. академии музыки)  
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)  
К. В. Зенкин (доктор *иск.*, профессор МГК)  
Ю. С. Карпов (канд. *иск.*, профессор Казанской  
консерватории)  
Л. В. Кириллина (доктор *иск.*, профессор МГК)  
Т. И. Науменко (доктор *иск.*, профессор РАМ  
им. Гнесиных)  
А. Ф. Некрылова (канд. *иск.*, науч. сотр. ИРЛИ  
(Пушкинский Дом) РАН)  
С. И. Савенко (доктор *иск.*, профессор МГК,  
вед. науч. сотр. ГИИ)  
М. А. Сапонов (доктор *иск.*, профессор МГК)  
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,  
профессор Нижегородской консерватории)  
Е. М. Царёва (доктор *иск.*, профессор МГК)  
А. М. Цукер (доктор *иск.*, профессор  
Ростовской консерватории)  
Т. В. Шабалина (доктор *иск.*, профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе  
по надзору в сфере связи, информационных  
технологий и массовых коммуникаций  
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации  
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»  
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых  
научных изданий, в которых должны быть  
опубликованы основные научные результаты  
диссертаций на соискание ученой степени кандидата  
наук, на соискание ученой степени доктора наук  
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут  
быть воспроизведены, полностью или частично,  
в какой-либо форме (электронной или печатной)  
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением  
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2025

## Содержание

### Статьи

*Людмила Сундукова*  
О типологии поликантусных месс эпохи  
Возрождения на рубеже XV–XVI веков **8**

*Марина Подгузова*  
Сочинения для арфы Альберта Цабеля:  
о месте композиции в творчестве  
виртуоза-исполнителя **28**

*Анастасия Семова*  
Песня в сонатном цикле:  
медленные части Первой и Второй сонат  
для фортепиано Р. Шумана **44**

*Светлана Войткевич*  
В диалоге с Достоевским:  
о смысловых параллелях оперы  
Д. Д. Шостаковича «Нос»  
и романа Ф. М. Достоевского  
«Братья Карамазовы» **64**

*Елена Битерякова*  
К биографии  
Натальи Ивановны Жемчужиной **78**

*Владимир Кошелев*  
«Гусли Глинки»: из истории изучения  
музейного предмета **96**

### Документы

*Ирина Теплова*  
Письма из Рима (1911): С. М. Ляпунов —  
Е. П. Ляпуновой **130**

Сведения об авторах **149**

Информация для авторов **152**

Quarterly

*Founder and Publisher:*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov  
State Conservatory

*Editorial Staff:*

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Dr. habil.  
in Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen  
University*)  
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief  
(*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Liudmila Makhova, Managing Secretary,  
Editor (*Research Fellow, Kliment Kvitka Folk  
Music Center at the Tchaikovsky Moscow State  
Conservatory*)  
Anastasiia Romanycheva, Editor of English texts

*Editorial Board:*

Natalia Braginskaya (*Dr. habil. in Art History,  
Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Tatiana Bukina (*Dr. habil. in Cultural Studies,  
Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)  
Yekaterina Davidenkova-Khmara (*PhD, Assoc.  
Prof., SPb Conservatory*)  
Natalia Degtyareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
SPb Conservatory*)  
Zivar Gousseinova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
SPb Conservatory*)  
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow,  
Musicology, City, University of London*)  
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Leonid Menshikov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
SPb Conservatory, Vaganova Ballet Academy*)  
Larissa Nikiforova (*Dr. habil. in Cultural Studies,  
Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)  
Alexei Panov (*Dr. habil. in Art History, Prof., SPb  
University*)  
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow  
Conservatory*)  
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)  
Igor Vorobyov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
SPb Conservatory*)  
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

*Contacts:*

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia  
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)  
E-mail: opera\_musicologica@conservatory.ru,  
opera\_musicologica@mail.ru  
Official site: www.conservatory.ru/opera\_musicologica

*Advisory Board:*

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University  
of Zurich*)  
Catherine Doulova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
Belarusian State Academy of Music*)  
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia  
University*)  
Natalia Gilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)  
Levon Hakobian (*Dr. habil. in Art History, Leading  
Research Fellow, State Institute for Art Studies,  
Moscow*)  
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)  
Larissa Kirillina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
Moscow Conservatory*)  
Tatyana Naumenko (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
Gnesins Russian Academy of Music*)  
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute  
of Russian Literature of the Russian Academy  
of Sciences*)  
Mikhail Saponov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
Moscow Conservatory*)  
Svetlana Savenko (*Dr. habil. in Art History,  
Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow,  
State Institute for Art Studies*)  
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University  
of Innsbruck*)  
Tatyana Shabalina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
SPb Conservatory*)  
Tatyana Sidneva (*Dr. habil. in Cultural Studies, Prof.,  
Nizhny Novgorod Conservatory*)  
Ekaterina Tsareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
Moscow Conservatory*)  
Anatoly Tsuker (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
Rostov Conservatory*)  
Konstantin Zenkin (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency  
for Information Technologies and Communications  
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific  
Journals in which major scientific results of theses for  
academic degrees of doctor and candidate of sciences should  
be published (recommended by the Higher Attestation  
Commission of the Ministry of Science and Higher  
Education of the Russian Federation).

*The published materials or any part of it cannot  
be reproduced in printed or electronic form without  
the permission of the publisher.*

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2025

## Contents

### Articles

*Lyudmila Sundukova*

On the Classification of Multiple  
Cantus Firmi-Masses of the Renaissance  
at the Turn of the 15<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> Centuries **8**

*Marina Podguzova*

Works for Harp by Albert Zabel:  
On the Place of Composition  
in the Work of a Virtuoso Performer **28**

*Anastasiya Semova*

Song in the Sonata Cycle:  
Slow Movements of R. Schumann's Piano  
Sonatas No. 1 and No. 2 **44**

*Svetlana Voitkevich*

In Dialogue with Dostoevsky:  
on the Semantic Parallels of the Opera  
“The Nose” by D. Shostakovich  
and the Novel “The Brothers Karamazov”  
by F. Dostoevsky **64**

*Elena Biteriakova*

To the Biography of Natalia Ivanovna  
Zhemchuzhina **78**

*Vladimir Koshelev*

“Glinka's Gusli”: From the History  
of the Study of a Museum Object **96**

### Documents

*Irina Teplova*

Letters from Rome (1911): Sergei M. Lyapunov — Evgenia P. Lyapunova **130**

Contributors to this issue **149**

Directions to contributors **152**

Научная статья

УДК 781.5

doi: 10.26156/operamus.2025.17.1.003

## **Песня в сонатном цикле: медленные части Первой и Второй сонат для фортепиано Р. Шумана**

*Анастасия Сергеевна Седова*

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва,  
Россия

nastiasedova99@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0000-1382-9107>

**Аннотация.** Фортепианные сонаты № 1 и № 2 Шумана принадлежат к числу лучших сочинений романтической эпохи. Характерное для последних субъективное начало не могло не отразиться на трактовке композиторами музыкальных форм, сложившихся ранее. В частности, это проявляется во взаимопроникновении двух противоположных принципов — крупной формы и миниатюры. Со всей полнотой свойства миниатюры проявляются в лирических частях сонат, разительно отличающихся от классических Andante. Aria из Сонаты № 1 является фактически фортепианным переложением юношеской песни «К Анне»; Andantino Сонаты № 2 — ранняя песня «Осенью», «доросшая» до формы малого рондо. Разносторонний анализ показывает, что и в фортепианной версии песни сохранили свою природу лирической миниатюры, особенно ощутимую рядом с чисто инструментальными прочими частями сонаты.

**Ключевые слова:** Роберт Шуман, романтизм, соната, крупная форма, миниатюра, песня

**Для цитирования:** Седова А. С. Песня в сонатном цикле: медленные части Первой и Второй сонат для фортепиано Р. Шумана // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 1. С. 44–63. <https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.1.003>

© Седова А. С., 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.1.003

## **Song in the Sonata Cycle: Slow Movements of R. Schumann’s Piano Sonatas No. 1 and No. 2**

*Anastasiya S. Semova*

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia  
nastiasemova99@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0000-1382-9107>

**Abstract.** Schumann’s Piano Sonatas No. 1 and No. 2 are among the best works of the Romantic era. The subjective principal characteristic of them could not but be reflected in the interpretation by composers of musical forms that had developed earlier. In particular, this is manifested in the interpenetration of two opposing principles — large form and miniature. The properties of miniatures are fully manifested in their lyrical parts, strikingly different from the classical Andante. Aria from Sonata No. 1 is actually a piano arrangement of an early Schumann song *To Anna*, Andantino from Sonata No. 2 is also an early song *In Autumn* that has “grown up” to the form of a small rondo. A comprehensive analysis shows that — even in the piano version — the songs have retained their original nature of the lyrical miniature, which was especially noticeable next to the purely instrumental other parts of the Sonata.

**Keywords:** *Robert Schumann, sonata, romanticism, large-scale form, miniature, song*

**For citation:** Semova, Anastasiya S. Song in the Sonata Cycle: Slow Movements of R. Schumann’s Piano Sonatas No. 1 and No. 2. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 1. P. 44–63. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.1.003>

© Anastasiya S. Semova, 2025

## **Песня в сонатном цикле: медленные части Первой и Второй сонат для фортепиано Р. Шумана**

В искусстве эпохи романтизма, как известно, с особой силой расцвело субъективное начало. В отличие от лирических миниатюр, расположенных к разговору «с глазу на глаз», крупные инструментальные жанры, унаследованные от классиков и настроенные на мыслительно-напряженный диалог с человечеством о главном, не готовы были легко распахнуться на зов одинокой души. Не только симфония, но даже соната для романтического томления была слишком серьезна и многословна, казалось поначалу. Между тем *романтические* сонаты, как подтвердило время, существуют, в том числе принадлежащие самым неистовым романтикам. Среди таковых, несомненно, фортепианные сонаты Роберта Шумана.

В феномене романтической сонаты отразилось то, как классицизм, по выражению Л. В. Кириллиной, продолжил «жить внутри Романтизма» [Кириллина 1996, 71]. Композиторы еще придерживались иерархии инструментальных жанров, заданной предшествующей эпохой, на вершине которой по праву стояла симфония — с ее бетховенской концепцией прекрасного как «великого, сложного и крупного» [Кириллина 2009, 72]. Вместе с тем композиторы-романтики ощутили ценность видения через призму личного и свойственного ему *малого*, которое тоже способно по-своему охватить, как выяснилось, чуть ли не весь мир. Естественным выражением такой оптики стал во многом переосмысленный (в сравнении с прежним значением простой «безделушки» — багатели) жанр *миниатюры*.

И симфония, и миниатюра были осознаны в музыкознании не просто как жанры, но как *особые способы мыслить*, стоящие на противоположных (теоретически) полюсах.

По словам Ю. Н. Холопова, размышляющего об идеях Б. В. Асафьева, для симфонизма характерно

непрерываемое музыкальное становление, напряженный музыкальный динамизм, <...> идеей симфонизма является развитие (даже связываемое с диалектической логикой) [Холопов 1986, 189].

Самым ярким выразителем таких отношений является сонатная форма, содержащая внутри себя «*пронизанность* переходами, развитием, становлением» [Холопов 1986, 189 (в оригинале разрядка автора. — А. С.)].

Миниатюра, как показывает исследование К. В. Зенкина, имеет совершенно иные характеристики:

Именно непосредственное, сиюминутное выражение эмоционального состояния лежит в основе художественного мира миниатюры в противоположность крупным формам, моделирующим процессы взаимодействия множества явлений. Вместо потока времени сюжетно-фабульного типа с направленностью развития из прошлого в будущее в миниатюре действует субъективное время лирического переживания, психологически длящегося в настоящем [Зенкин 1995, 7].

Таким образом,

для «чистой» миниатюры наиболее типичным стало количество одного-двух настроений-«моментов», так как при их увеличении возникает ощущение пестроты, множественности, противоречащей самому существу лирического жанра [Зенкин 1995, 7].

И еще важное дополнение:

Вся внутренняя организация миниатюры направлена на кристаллизацию единого состояния, «одномоментной» мысли, но при этом вовсе не вуалирует, а чаще наоборот, стремится как можно яснее выявить ее внутреннее движение <...>, противоречивое единство состояния и становления, диалектика которых лежит в основе всего художественного мышления романтиков [Зенкин 1995, 14].

Взаимопроникновение свойств симфонического мышления и миниатюры так или иначе сказывается на состоянии романтической сонаты — на самих темах (особенно в быстрых крайних частях цикла), на их структурном и смысловом соотношении, на степени завершенности. В творчестве Шумана это взаимодействие раскрывается наиболее впечатляющим образом. Ведь композитор, помимо общепризнанных шедевров в области вокальной и инструментальной миниатюры, всю жизнь создавал сочинения и в крупных инструментальных жанрах классической традиции — симфонии, концерты и, наконец, сонаты.

Фортепианная соната по своей сути неразрывно связана с организующими принципами крупной формы. Вместе с тем романтическое видение сквозь призму «малого» непосредственно присутствует в шумановских сочинениях в данном жанре. В их лирических частях и скерцо сближение с миниатюрами наиболее ощутимо, хотя и в неодинаковой степени. Общим для них, вне зависимости от конкретного строения, является заметно меньшая протяженность в сравнении с крайними частями. Находясь между насыщенными событиями сонатными аллегро и объемными динамичными финалами, они имеют словно интермедийный характер.

С особой силой субъективное начало, свойственное самой природе лирической фортепианной миниатюры, расцветает во «внутрисонатных» андантино, имеющих дополнительные личные призвуки из жизни Шумана. Все они воскрешают нечто из прошлого и так или иначе связаны с дорогими ему людьми [Daverio 1997, 131–181]. В первых двух сонатах вновь пропеты — без слов — прелестные вокальные миниатюры, сочиненные восемнадцатилетним Робертом, когда его будущая жена Клара была еще, по его словам, «маленькой, своенравной девочкой, с упрямой головкой и парой прекрасных глаз». «И больше всего на свете ты любила вишни», — напишет Шуман ей позже [Шуман 1970, 334].

А. М. Меркулов, исследуя шумановскую музыкальную символику (большой частью связанную с Кларой), находит немало подтверждений приведенным им словам С. Фейнберга:

Некоторые выразительные обороты музыкальной фразы повторяются в разных произведениях Шумана. Это — «мелодии-слова». Шуман переносит их из одного произведения в другое как эмбрионы лирического движения, в которых слиты воедино мысль, образ и чувство [цит. по: Меркулов 1985, 91].

Главные из них почерпнуты из сочинений Клары, как знаменитый «голос издалека» (*Stimme aus der Ferne*) в Новеллетте оп. 21 № 8 или «мотто» в «Танцах давидсбюндлеров» оп. 6. Выразительно маркированный в них мотив нисходящей секунды стал «говорящей» интонацией, не раз всплывающей в сочинениях Шумана и понятной посвященным. Но вот что поразительно: словно предчувствуя их будущую с Кларой судьбу [Лосева 2000, 23–39], Шуман уловил этот «звукосимвол» уже в юношеских песнях, которые обрели своего истинного адресата годы спустя в фортепианных сонатах, полных счастья и муки любви в разлуке их автора с «далекой возлюбленной» [Меркулов 1985, 92].

Наиболее ярко выраженная песенность содержится в первых двух фортепианных Сонатах op. 11 и op. 22. Ария из Первой сонаты является авторским переложением для фортепиано юношеской песни Шумана «К Анне» (1828). *Andantino* из Сонаты № 2 — продленная песня Шумана «Осенью», написанная в том же году.

## Соната № 1: Aria

В качестве предварительных вопросов зададимся теми, что вытекают из высказываний самого Шумана.

*Первый вопрос* касается *тональности*, которая была изменена в транскрипции: *A-dur* в сонатной версии вместо *F-dur* вокального оригинала. Вот как Шуман характеризует тональное решение при сочинении:

Процесс, заставляющий композитора выбрать ту или иную тональность для выражения его ощущений, необъясним, как и само творчество гения, которое вместе с мыслью одновременно создает и форму, т. е. сосуд, вмещающий мысль. Композитор поэтому находит необходимую ему форму непосредственно, *как живописец свои краски*, не размышляя особенно долго (курсив мой. — А. С.) [Шуман 1975, 158]<sup>1</sup>.

Из сказанного следует, что тональность внутренне соответствует творению и ее смена может пошатнуть эту гармонию, на что указывает и сам Шуман:

Давно установлено, что, перенося произведение из первоначальной тональности в какую-нибудь иную, мы достигаем другого впечатления и что в этом как раз и проявляется различие в характере тональностей [Шуман 1975, 158].

Вместе с тем композитор не склонен принять мысль о раз и навсегда закреплённом соответствии тональности некоему состоянию:

---

<sup>1</sup> Продолжение цитаты тоже примечательно, хоть и не очень «доказательно»: «Попробуйте сыграть, например, „Sehnsuchtswalzer“ [Вальс *As-dur* op. 9 № 2 Шуберта] в *A-dur* и *Jungferhoh* в *H-dur* [Хор девушек *C-dur* из III действия „Вольного стрелка“ Вебера]! В новой тональности обнаружится нечто противное чувству, ибо естественное настроение, породившее эти вещи, должно будет сохраниться как бы в чуждой ему сфере» [Шуман 1975, 158].

Истина, как всегда, лежит посередине. Так же, как нельзя утверждать, что то или иное ощущение для своего правильного выражения в музыке требует определенной тональности <...> точно так же нельзя согласиться и с Цельтером<sup>2</sup>, полагающим, что все можно выразить в любой тональности [Шуман 1975, 158].

Относительно смены тональности в Арии легко допустить, что решающим оказался главенствующий тонально-эмоциональный контекст — заданный главным тоном Сонаты *fis-moll: F-dur* после него для молодого Шумана немислим, а «традиционный» *A-dur* (как параллельный мажор для *fis*) достаточно приемлем и не губителен для песни.

*Второй вопрос* о том, насколько взаимозаменяемы звучания человеческого голоса и фортепиано. Об этом Шуман тоже размышлял и высказался на редкость категорично (в 1835 г., когда и сочинялись сонаты):

убогая фортепианная мелодия может еще кое-как прозвучать, если ее хорошо спеть, но богатая вокальная мелодия будет на фортепиано звучать в два раза хуже, чем в пении [Шуман 1975, 175].

Фортепиано, согласно тогдашней позиции Шумана, это

инструмент, к которому — если хочешь, чтобы все здесь звучало и пело — надо применить совсем иные средства, нежели к человеческому голосу, и который вообще воздействует по-иному [Шуман 1975, 175]<sup>3</sup>.

*Третий вопрос* — об обращении с текстом песни, прежде всего в ней самой, но опосредованно — и в ее «инструментализации». Здесь все «просто»:

...стихотворение должно покоиться в объятиях певца, как невесота — свободно, счастливо, целиком [Шуман 1975, 354].

Немного позже (в 1840 г.) Шуман назовет еще одну «обязанность» песни перед текстом:

---

<sup>2</sup> Карл Фридрих Цельтер (1758–1832) — немецкий композитор, педагог и дирижер.

<sup>3</sup> К сущностным фортепианным свойствам Шуман относит обилие голосов и смену гармоний, эффекты от применения педали («как у Фильда») и белость [Шуман 1975, 175].

Вновь воспроизвести стихотворение в мельчайших его деталях, но из более тонкой, музыкальной материи — высшее, к чему <...> должны были бы стремиться все [Шуман 1978, 275].

Думается, однако, что это можно отнести и к фортепианной транскрипции, где, даже став «немым», слово не исчезнет из музыки, но полностью перевоплотится в нее.

Наконец, показав, сколь трудно песне «отдаться» фортепианной сонате, какие подводные камни ее ждут там, Шуман обмолвился в рецензии на одну из новых сонат без всякого неодобрения: «Andante я назову просто-напросто *песней*» [Шуман 1975, 176]. Будто и не было упомянутых сомнений, будто песня здесь допустима и даже обычна — в том же 1835 г., когда сочинялись фортепианные сонаты.

Обратимся теперь к самой песне «К Анне», которая вошла в Первую сонату. Начнем с ее стихотворного текста. Его автор — немецкий поэт Юстинус (Андреас Христиан) Кернер (Justinus Andreas Christian Kerner, 1786–1862). В нем чувствуется романтический настрой. Душевные первые строки с образами «милой родины» и «серебристого источника» сменяются картиной поля боя, где пали лирический герой и его товарищи. Однако в этом нет безысходности: «бледный вестник» вскоре уведет всех павших на родину, где их ждут «душистые чаши». Образ стихотворения зыбок, как мираж.

В поэтическом оригинале текста три строфы, но последнюю композитор исключил. Вместо нее он повторил первую строфу с ее «смыслообразующим» завершением: «Я думаю о тебе...» Согласно тексту им сочиняется музыкальная реприза, а в итоге дается почти точное воспроизведение всей начальной тексто-музыкальной строфы. В ней лишь превышена прежняя мелодическая вершина и добавлен один заключительный такт.

Регулярные по строению строфы «склоняют» к регулярности и музыку, но с какого-то момента она изобретательно нарушается композитором. Изначально поэтическая строка в песне соответствует двухтактовой фразе. Однако третья строка уже расширена до четырех тактов, а четвертая — даже до шести. В расширении третьей строки «повинно» фортепиано, которое перебивает мелодию голоса, предвосхищая ее фразы. Что касается четвертой строки, то причина расширения заключена в тексте. Волею композитора были внесены словесные повторы, вызвавшие музыкальное разрастание. В итоге четырехстрочная строфа, которая при обычном распевании дала бы восьмитакт, достигла 14 тактов

(не считая дополнительного вступительного). Вместо ровных двутактов (2, 2, 2, 2) образуются разновеликие построения (2, 2, 4, 6) (ил. 1).

Ил. 1. Р. Шуман. Песня «К Анне». Фрагмент первой строфы<sup>4</sup>

Fig. 1. Robert Schumann. The song *To Anna*. Fragment of the first stanza

*Andante*

*p*

Nciht im Tha - le der süs - sen Hei - math beim Ge -

*p*

mur - mel der Sil - ber que - lle bleich ge - tra - gen

*dolce*

aus dem Schlacht - feld, denk' ich dein, denk' ich

<sup>4</sup> Нотный пример приведен по изданию Robert Schumanns Werke, Serie XIV: Supplement. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893.

На *ил. 2* моделируется регулярный прообраз (строки 1, 2, 3, 4), возможный при регулярной четырехстрочной строфе (в строках 3, 4 сняты повторы). В строке 4а приведена для сравнения расширенная в песне четвертая строка.

*Ил. 2.* Р. Шуман. Песня «К Анне» — реконструкция «квадратности»

*Fig. 2.* Robert Schumann. The song *To Anna* — a reconstruction of “squareness”

1 Nicht im Ta - le der süs - sen Hei - mat, Bleich ge - tra - gen aus dem Schlacht - feld

2 Beim Ge - mur - mel der Sil - ber quel - le Denk' ich dein, du süs - ses Le - ben

4a Denk' ich dein, denk' ich dein du süs - sen Le - ben, denk' ich dein du süs - sen Le - ben, denk' ich dein!

Привнося довольно замысловатые повторы слов (попадающие на разные мотивы в мелодии), композитор сместил смысловые акценты: в результате троекратного повторения ключевой теперь становится фраза «я думаю о тебе», которой и завершается (в отличие от оригинала) строфа.

Вторая строфа тоже получает расширение, но проще (предкадансовое повторение в области 5–6 метрических тактов). Музыкально-тематически строфы подобны, однако вторая структурно «спокойнее», как в метрическом, так и гармоническом отношениях. Фактически, это период с расширением в тональности большой субмедианты (*Des-dur*). В остальном вторая строфа сходна с первой — тот же тип изложения, подобное мелодическое развитие, гармоническая и структурная устойчивость. Примечательно, что юный автор не стал напрямую сопоставлять мажор-минорные гармонии *F-Des* (что легко допускал Шуберт, да и Бетховен). В обоих случаях, при уходе и возвращении, Шуман делает небольшие связки. С одной стороны, они тонально соединяют три текстомызыкальные строфы, а с другой — подчеркивают их разнотональную позицию. В целом общая картина оказывается подобной малому рондо

(по А. Б. Марксу)<sup>5</sup>, хотя в тематическом и фактурном отношениях строфы воспринимаются как достаточно близкие варианты одного состояния (ил. 3):

Ил. 3. Схема формы в песне Р. Шумана «К Анне»

Fig. 3. The diagram of form of Robert Schumann's song *To Anna*

|       |   |         |   |       |
|-------|---|---------|---|-------|
| П     | ↪ | Ш       | ↩ | П     |
| 15    | 1 | 10      | 2 | 15    |
| F-dur |   | Des-dur |   | F-dur |

Условные обозначения в схемах:

|   |                        |
|---|------------------------|
| П | главная тема           |
| Ш | побочная тема          |
| ↪ | предложение            |
| ↩ | уводящий ход           |
| → | неустойчивое изложение |
| ↪ | предыкт                |
| ↩ | заключение             |

Как же композитор превратил *вокальную* миниатюру в *инструментальную*, да еще и в расчете на сонатный цикл? О смене тональности, *A-dur* вместо *F-dur*, речь уже шла. Общая протяженность почти та же (45 тактов вместо 43), но конструктивные изменения касаются немало-важных деталей. Основное, пожалуй, в том, что Шуман отказался от обоих переходов и теперь уже решился на прямые медиантовые сопоставления<sup>6</sup>. *F-dur*, звучащий в средней строфе, воспринимается словно меланхоличная антитеза по отношению к крайним [Bischoff 2005, 60]. В конце же ввел 4-тактовое дополнение с затихающими мотивными переключками, очень поэтичными.

<sup>5</sup> Шуман со вниманием относился к начавшему выпускаться в 1837 г. «Учению о музыкальной композиции» Маркса и даже предлагал в 1839-м одному из авторов *Neue Zeitschrift für Musik* откликнуться в печати на выход первых томов [Шуман 1970, 438]. Однако в его собственных текстах следов знакомства с этим учением не обнаруживается (что не мешало Шуману, как и другим музыкантам, прекрасно овладеть классическими формами путем их практического изучения).

<sup>6</sup> Или почти прямые: на месте уводящего минихода оказалась оминоренная тоника *ля*, которая и помогла переступить в *F-dur*.

В Сонате уже познавший многие инструментальные секреты композитор нашел для песни роскошное фортепианное воплощение — с резонансно-богатой гармонией, с регистровой перекраской мелодии (от *dolcissimo* октавных дублировок с нежной подсветкой из третьей октавы до благородного виолончельного *espressivo* с мягко перекатывающимся арпеджио поверх), — воплощение столь органичное для фортепиано, что песня зацвела новыми, объемными красками, не потеряв при этом сокровенности подлинной миниатюры (ил. 4).

Ил. 4. Р. Шуман. Ария из Сонаты № 1. Главная тема и начало побочной<sup>7</sup>

Fig. 4. Robert Schumann. Aria from Sonata No. 1.  
The main theme and the beginning of a secondary theme

The image displays a musical score for the Aria from Schumann's Sonata No. 1. It is written for piano in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). The score is divided into three systems. The first system, labeled 'ARIA', shows the main theme starting with a piano (*pp*) dynamic and the instruction 'senza passione, ma espressivo'. The second system features a secondary theme beginning with a forte (*f*) dynamic, marked 'semplice'. The third system continues the secondary theme. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

(Окончание см. на след. стр.)

<sup>7</sup> Нотный пример приведен по изданию Robert Schumanns Werke, Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887

(Окончание)

## Соната № 2: Andantino

Другая вокальная «жемчужина» из того же 1828 г. заняла лирическую нишу в следующей Сонате, законченной парой месяцев позже. Совсем крошечная, она была бы недостаточна в контексте сонатного цикла, поэтому нуждалась в продлении. Однако и здесь прежде задумаемся о тональности, куда автор перенес песню. Ведь ее природный *Es-dur*, казалось бы, легко вписывался в *соль-минорный* сонатный цикл, от которого *C-dur*, где она оказалась по воле автора, гораздо дальше.

А вот продление вокального первоисточника в Сонате объективно необходимо. В стихах того же Кернера всего две четырехстрочные строфы (экспрессивные восклицания лирического героя о его желании быть для возлюбленной всем: дарить тепло вместо солнца, цвести вместо увядающих цветов и петь вместо птиц). В песне два таких же небольших куплета, которых, однако, для сонаты слишком мало.

В фортепианном Andantino (которое У. Ньюман отнес к числу лучших медленных частей романтических сонат [Newman 1970, 159]), Шуман сохранил оба куплета в качестве главной темы, добавив далее ход на родственном материале, репризу темы и небольшую коду. Таким образом, ничего не потеряв (кроме слов, естественно), песня оказалась развита до малого рондо (ил. 5)<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Д. В. Житомирский, видимо, не имея в 1960-е гг. доступа к песне Шумана, представлял ее себе как многострофную и усматривал нечто подобное в шумановском Andan-

Ил. 5 Схема формы Andantino из Сонаты № 2 Р. Шумана

Fig. 5. The diagram of form of Andantino from the Robert Schumann's *Sonata No. 2*

| п       | ↪   | п    | ↩   |
|---------|---|------|-----|
| :↪:     | → ↗   | ↪    |     |
| 1,10    | 4 4 8   | 1,10 | 7 7 |
| C-dur T | g B $\underline{\text{D}} \rightarrow \text{N}$ | T    | T   |

Изложение темы в песне и в медленной части Сонаты максимально похоже: в обоих случаях ткань постепенно разрастается от скромной малой терции до пятитизучия.

Рондо также явно испытывает прямое влияние песенной строфики. Тема изложена в форме повторенного большого предложения (с расширением), что соотносится с двумя текст-музыкальными строфами песенного оригинала. При повторении темы пульсация в сопровождении ускоряется, а в его гармонической фигурации естественно прорастают имитационные ответвления (о чем упоминал и сам Шуман<sup>9</sup>). Во все более энергичной фигурационной фактуре хода мелодического начала также сохраняется; ход даже открывается начальным оборотом темы, будто обещая еще одно ее проведение (в миноре).

Однако при почти точном сохранении мелодии и гармонии в теме композитор... изменил размер! Вместо  $\frac{2}{4}$  песни в фортепианном Andantino —  $\frac{6}{8}$ . Впрочем, последнее не отменяет внутренней двухдольности, лишь облегчив запись «триольной» пульсации восьмыми (взамен шестнадцатых в оригинале). Произведенная Шуманом в Andantino расстановка тактовых черт — иная, чем в песне — сделала зримым истинный метрический такт (который в записи песни не совпадает с графическим, хотя слышится, как и в Andantino), а заодно прояснила форму куплета<sup>10</sup>. Сравним ил. 6а и 6б:

tipo из сонаты. По его версии, первоначальное изложение песни и последующие четыре куплета-вариации «сгруппированы по принципу трехчастности: первые два — тема и ее варьированное повторение, третий куплет — разработка, четвертый — реприза, пятый — coda» [Житомирский 1964, 315–316]. Однако песенный оригинал с подобной версией не согласуется.

<sup>9</sup> «В моей музыке мне все сейчас кажется столь удивительно переплетенным — при всей ее простоте, при том, что она идет от сердца...», — пишет он Кларе 14.04.1838 [Шуман 1970, 355].

<sup>10</sup> Это большое предложение с расширением, вызванным повторением слов (метрические функции тактов: 1 2 3 4 5 6 7 8 7 а 8 а).

Ил. 6а. Р. Шуман. Первый куплет песни «Осенью»<sup>11</sup>

Fig. 6a. Robert Schumann. The first verse of the song *In Autumn*<sup>12</sup>

**Langsam und ausdrucksvoll.**

Zieh' nur, du Son - ne, zieh' ei - lend von hier, von hier!

Auf dass Ihr Wär - me komm' ein - zig von mir, von mir,

ein - zig von mir. Welkt nur, ihr Blu - men, welkt!

<sup>11</sup> Нотный пример приведен по изданию Robert Schumanns Werke, Serie VII: Für Piano-forte zu zwei Händen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887.

<sup>12</sup> Нотный пример приведен по изданию: Robert Schumanns Werke, Serie VII: Für Piano-forte zu zwei Händen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880.

Ил. 6б. Р. Шуман. Главная тема из Второй сонаты

Fig. 6b. Robert Schumann. The Main Theme from the Sonata No 2

**Andantino** ♩ = 104  
*getragen*

The musical score is presented in three systems. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Andantino' with a quarter note equal to 104 beats. The mood is 'getragen'. The dynamic is 'p'. The right hand plays a melody starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the melody with a four-measure phrase and a two-measure phrase. The third system includes a 'rit.' marking and continues the melodic and accompanimental lines.

В свою очередь, начало хода представляет «правильный» восьмитакт (4 + 4), воспроизводя всё ту же строфу, но уже без расширения. Сохраняется здесь и фактура. Даже в условиях бурных фигураций, окутывающих собой мелодию и, несомненно, усиливающих фортепианное качество звучания, кантиленный характер линии остается тем же. Песенная строфа темы, лишенная слов, породила новый вариант, сохранивший исходное песенное качество даже в условиях неустойчивого изложения (ил. 7).

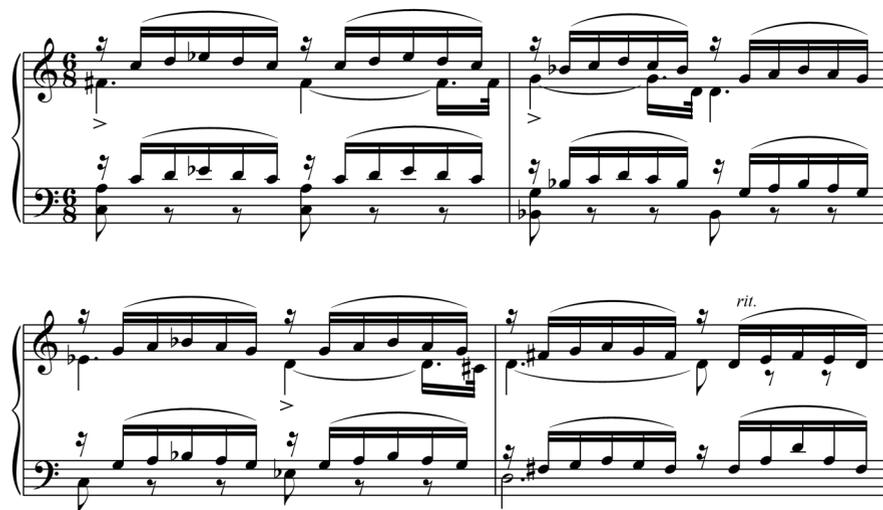
Дальнейшее дробление с чередой однотоков и даже полутактов захватывает и доминантовый преддыкт. Но куда? — В *Des-dur!* Однако с подменной одного лишь звука (*e* вместо *es*) мы вдруг оказываемся в «домашнем» до мажоре, а вместе с ним — и в прежней теме. Лишь смутный отголосок

доминанты к неаполитанской гармонии появляется в начале коды, словно воспоминание о несбывшемся.

В итоге реприза и кода возвращают к изначальному «увяданию» (как в стихах Кернера), а композиция в целом — при временной активизации на внутренних поворотах — не выходит из состояния «одномоментного» времени *миниатюры*.

Ил. 7. Начало хода из Andantino Второй сонаты Р. Шумана<sup>13</sup>

Fig. 7. Beginning of transition from Andantino of Robert Schumann's *Sonata No. 2*



\* \* \*

Н. С. Николаева, отмечая, что вместе с песенной частью «в жанр сонаты вошел поэтический мир лирической шумановской миниатюры» [Николаева 1990, 185], досказала то, что чувствовал сам Шуман. В одной из рецензий он писал:

В Andante <...> мы раз и навсегда никогда не сможем сравняться с нашими самыми знаменитыми предками — Моцартом и дру-

<sup>13</sup> Нотный пример приведен по изданию *Werke für Pianoforte solo, Band V*. Leipzig: C. F. Peters, n. d.

гимии, это, видимо, уже завершённый вид музыки и пора уже подумать о создании нового типа средней части, совершенно иного характера [Шуман 1975, 263].

Действительно, шумановские песенные миниатюры на месте классических *Adagio* — иные.

Все быстрые части Первой и Второй фортепианных сонат, несомненно, инструментальные по складу. Медленные части — вокальные, и по складу, и по происхождению. Расположенные внутри цикла, среди иного по духу окружения, они позволяют погрузиться в совершенно особый мир, уединённый и словно отстранённый от всего вокруг. Ария и *Andantino* по своей сути так и остались песнями — фактически, в той же степени, как и их источники, которые, говоря словами самого Шумана, столь же легки, как хорошее стихотворение [Шуман 1978, 275].

### Список источников

- [1] Житомирский 1964 — *Житомирский Д. В.* Роберт Шуман: очерк жизни и творчества. Москва: Музыка, 1964. 880 с.
- [2] Зенкин 1995 — *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра Шопена. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. 150 с.
- [3] Кириллина 1996 — *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков. Самосознание эпохи и музыкальная практика. Москва: Московская государственная консерватория, 1996. 192 с.
- [4] Кириллина 2009 — *Кириллина Л. В.* Бетховен: жизнь и творчество: [в 3 т.]. Москва: Московская консерватория, 2009. Т. 2. 595 с.
- [5] Лосева 2000 — Воспоминания о Роберте Шумане / сост., коммент., предисловие О. В. Лосевой; переводы А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. Москва: Композитор, 2000. 556 с.
- [6] Меркулов 1985 — *Меркулов А. М.* Из наблюдений над звуковой символикой // Советская музыка. 1985. № 8 (561). С. 91–96. URL: <https://mus.academy/articles/iz-nablyudenii-nad-zvukovoi-simvolikoj> (дата обращения: 11.01.2025).
- [7] Николаева 1990 — *Николаева Н. С.* Р. Шуман. Творческий облик композитора. Эстетика и стиль. Фортепианная музыка. Камерные инструментальные ансамбли. Симфонии и увертюры // Музыка Австрии и Германии: [в 2 т.]. Москва: Музыка, 1990. Т. 2. С. 107–304.
- [8] Холопов 1986 — *Холопов Ю. Н.* О понятии «симфонизм» // Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура / общ. ред. Ю. В. Келдыша. Москва: Советский композитор, 1986. С. 189–204.
- [9] Шуман 1970 — *Шуман Р.* Письма: [в 2 т.] / пер. с нем., сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент., указ. д-ра искусствоведения Д. В. Житомирского. Москва: Музыка, 1970. Т. 1. 719 с.

- [10] Шуман 1975 — Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей: [в 2 т.] / сост., текстол. ред., вступ. статья, коммент. и указ. д-ра искусствоведения Д. В. Житомирского; пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. Том 1. Москва: Музыка, 1975. 406 с.
- [11] Шуман 1978 — Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей: [в 2 т.] / сост., текстол. ред., вступ. статья, коммент. и указ. д-ра искусствоведения Д. В. Житомирского, пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. Том 2-А. Москва: Музыка, 1978. 326 с.
- [12] Bischoff 2005 — Bischoff B. Klaviersonate Nr. 1 fis-Moll op. 11 // Robert Schumann: Interpretationen seiner Werke / hrsg. von H. Loos. Laaber: Laaber Verlag, 2005. Bd. 1. S. 57–64.
- [13] Daverio 1997 — Daverio J. Robert Schumann: Herald of a “New Poetic Age”. New York, 1997. 607 p.
- [14] Newman 1970 — Newman W. The history of the sonata idea. V. 3: The sonata since Beethoven. Univ. N. Carolina P., 1970. 854 p.

## References

- [1] Zhitomirsky, Daniel V. (1964). *Robert Schumann: ocherk zhizni i tvorchestva* [Robert Schumann: an essay on life and work]. Moscow: Muzyka, 880 p. (in Russian).
- [2] Zenkin, Konstantin V. (1995). *Fortepiannaya miniatyura Chopina* [Piano miniature by Chopin]. Moscow: Moscow State Conservatory, 150 p. (in Russian).
- [3] Kirillina, Larissa V. (1996). *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII — nachala XIX vekov. Samosoznanie epokhi i muzykal'naya praktika* [Classical style in music of the 18<sup>th</sup> — early 19<sup>th</sup> centuries. Self-awareness of the era and musical practice]. Moscow: Moscow State Conservatory, 192 p. (in Russian).
- [4] Kirillina, Larissa V. (2009). *Beethoven: zhizn i tvorchestvo* [Beethoven: life and work]: [in 3 vol.]. Moscow: Moscow State Conservatory. Vol. 2, 595 p. (in Russian).
- [5] Loseva, Olga V. (2000). *Vospominaniya o Roberte Schumannne* [Memoirs of Robert Schumann], compilation, commentary, foreword by Olga V. Loseva. Translations by Aleksander V. Mikhailov and Olga V. Loseva]. Moscow: Kompozitor, 556 p. (in Russian).
- [6] Merkulov, Alexandr M. (1985). “Iz nablyudeniya nad zvukovoy simbolikoy” [“From observations of sound symbolism”]. In *Sovetskaya muzyka*. 1985. No. 8 (561), pp. 91–96 (in Russian). Available at: <https://mus.academy/articles/iz-nablyudeniya-nad-zvukovoi-simvolikoi> (accessed: 11.01.2025).
- [7] Nikolaeva, Nadezhda S. “R. Schumann. Tvorcheskiy oblik kompozitora. Estetika i stil'. Fortepiannaya muzyka. Kamernye instrumentalnye ansambli. Simfonii i uvertyury” [“R. Schumann. The creative image of the composer. Aesthetics and style. Piano music. Chamber instrumental ensembles. Symphonies and overtures”]. In *Muzyka Avstrii i Germanii* [Music of Austria and Germany]: [in 2 vol.]. Vol. 2. Moscow: Muzyka, pp. 107–304 (in Russian).
- [8] Kholopov, Yuri N. “O ponyatii ‘simfonizm’ ” [“About the concept of ‘symphonism’ ”]. In *B. V. Asafyev i sovetskaya muzykal'naya kul'tura* [Boris Asafyev and Soviet musical culture], general edition by Yuri V. Keldysh. Moscow: Sovetskiy kompozitor, pp. 189–204 (in Russian).

- [9] Schumann, Robert (1970). *Pisma [Letters]*: [in 2 vol.], translated from German, compilation, textological edition, introductory article, commentary, index by Doctor of Art History Daniel V. Zhitomirsky]. Moscow: Muzyka. Vol. 1. 719 p. (in Russian).
- [10] Schumann, Robert (1975). *O muzyke i muzykantakh: Sobranie statey [About music and musicians: Collection of articles]*: in 2 vol., compilation, textological edition, introductory article, commentary and index by Doctor of Art History Daniel V. Zhitomirsky, translation from German by Alexander G. Gabrichevsky and Lyudmila S. Tovaleva. Vol. 1. Moscow: Muzyka, 406 p. (in Russian).
- [11] Schumann, Robert (1978). *O muzyke i muzykantakh: Sobranie statey [About music and musicians: Collection of articles]*: in 2 vol., compilation, textological edition, introductory article, commentary and index by Doctor of Art History Daniel V. Zhitomirsky, translation from German by Alexander G. Gabrichevsky and Lyudmila S. Tovaleva. Vol. 2-A. Moscow: Muzyka, 326 p. (in Russian).
- [12] Bischoff, Bodo (2005). "Klaviersonate Nr. 1 fis-Moll op. 11". In *Robert Schumann, Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Helmut Loos. Laaber: Laaber Verlag, Bd. 1. S. 57–64.
- [13] Daverio, John (1997). *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*. New York, 607 p.
- [14] Newman, William (1970). *The history of the sonata idea*. Vol. 3: *The sonata since Beethoven*. University North Carolina Press, 854 p.

Статья поступила в редакцию: 22.05.2024; одобрена после рецензирования: 22.06.2024; принята к публикации: 14.01.2025; опубликована: 25.03.2025.

The article was submitted: 22.05.2024; approved after reviewing: 22.06.2024; accepted for publication: 14.01.2025; published: 25.03.2025.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

лога струнных музыкальных инструментов музея («Хордофоны щипковые» 2014, «Хордофоны смычковые и колесные» 2016, «Хордофоны ударные» 2018–2024) и более 200 научных и научно-популярных статей. Основные направления научной деятельности: музыкальное инструментоведение, музееведение, скомороховедение.

*Марина Михайловна Подгузова* — кандидат искусствоведения (2009), арфистка, лауреат Международных конкурсов. С отличием окончила Московскую консерваторию имени П. И. Чайковского, а также аспирантуру по классу арфы народной артистки России, профессора О. Г. Эрдели. Автор книги «Арфовое искусство России 1-й половины XX века (творчество и исполнительство)», редактор-составитель сборников пьес для арфы. Ряд ее научных статей опубликован в музыковедческих журналах и сборниках статей России.

*Анастасия Сергеевна Седова* — преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в Московском государственном институте музыки имени А. Г. Шнитке (музыкальный колледж), аспирант кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (научный руководитель — проф. Т. С. Кюрегян). В 2023 с отличием окончила Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского по специальности «музыковедение» (научно-композиторский факультет, кафедра теории музыки). В настоящее время работает над диссертацией по теме «Сонаты Роберта Шумана как явление романтического века».

*Людмила Ивановна Сундукова* — кандидат искусствоведения (2022), преподаватель кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. В 2011 окончила Владимирский областной музыкальный колледж, в 2016 — Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайков-

(“Plucked Chordophones” 2014, “Bowed and Wheeled Chordophones” 2016, “Percussion Chordophones” 2018–2024) and more than 200 scientific and popular science articles. The main areas of scientific activity are musical instrumentology, museology, and buffoonery.

*Marina M. Podguzova* — PhD (Arts, 2009), harpist, laureate of international competitions. Graduated with honors from the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, as well as the postgraduate program in the harp class of the People’s Artist of Russia, Professor Olga G. Erdeli. Author of the book “The Art of the Harp of Russia in the First Half of the 20<sup>th</sup> Century (Creativity and Performance)”, editor-compiler of collections of pieces for the harp. A number of her scientific articles have been published in musicological journals and collections of articles in Russia.

*Anastasiya S. Sedova* is a teacher of music theory disciplines at the Moscow A. Schnittke State Music Institute (music college). She is a postgraduate student of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, where she studies musicology under the supervision of Professor Tatyana S. Kyuregyan (Department of Music Theory). In 2023, she graduated with honours from the Tchaikovsky Moscow State Conservatory with a degree in Musicology (Scientific and Composing Faculty, Department of Music Theory). The author is currently working on her dissertation “Robert Schumann’s Sonatas as a phenomenon of the Romantic Age”.

*Lyudmila I. Sundukova* — PhD of Arts (2022), lecturer of Music Theory Department at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory. In 2011 she graduated from the Vladimir College of Music, in 2016 — from the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, and in 2022 — from postgraduate studies there. In 2022, she defended her dissertation “Methods of work-

# operamusicalogica

научный журнал  
Санкт-Петербургской консерватории  
Том 17. № 1. 2025

Подписано в печать 25.03.2025. Формат 70×100 1/16.  
Печ. л. 9,75. Бумага офсетная. Печать цифровая.  
Тираж 70 экз. Заказ № 1438-25.

Отпечатано в типографии «Амирит»  
410004, г. Саратов,  
ул. им. Чернышевского Н. Г., д. 88, Литер У  
e-mail: 248633a@mail.ru  
сайт: amirit.ru