

Ольга Владимировна Лосева

olgalossewa@mail.ru

Профессор, декан факультета повышения квалификации Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Prof. Olga V. Loseva, D.A.

olgalossewa@mail.ru

Professor, Dean of the Department for Advanced Training Programs of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

Ложная реприза: к истории термина и приема

Аннотация

В отечественном музыкознании словосочетание «ложная реприза» давно функционирует как термин. Художественный прием, который он собой обозначает, имеет ряд устойчивых признаков, хотя акценты в его описании у исследователей могут ставиться по-разному. В зарубежном музыкознании (например, в немецком) картина не столь ясна. И дело не только в отсутствии единого общепринятого термина для обозначения этого явления, но и в том, что само оно трактуется более широко и место его дислокации в музыкальном произведении может оказаться на значительном удалении от начала настоящей репризы.

Ключевые слова

ложная реприза, реприза, сонатная форма, музыкальная терминология, музыкальная форма

False Recapitulation: Considerations Regarding the History of the Term and the Method

Abstract

In Russian musicology the word combination “false recapitulation” has long been functioning as a term. The artistic device which is denoted by the term has a number of sustainable features, though scholars may give a different emphasis to the term in describing and interpreting it. In foreign musicology (German, for instance) the picture may not be that clear. The reason for it is not just the absence of a single generally accepted term to denote this phenomenon, but also in the more comprehensive interpretation of the phenomenon and the place for its location in musical work which might happen to be rather distanced from the starting point of the actual recapitulation.

Keywords

false recapitulation, recapitulation, sonata form, musical terminology, musical form

Встречаются в музыкальных произведениях явления, приемы, которым свойственно нечто особенное, даже загадочное. Примечательны они не просто тем, что могут быть, а могут и отсутствовать. Мало ли чего может не быть в музыкальной пьесе: вступления, дополнения или коды, второй темы, связки, хода и т. п.. Не сама факультативность выделяет явления и приемы, о которых идет речь, а то, что они представляют собой, если можно так выразиться, узаконенные нарушения, ибо возникают неожиданно, против правил («не там и не так»), по неясным причинам и с не всегда установившейся целью, но возникают при этом не единично. Таковы промежуточная тема и любая так называемая субтема, эпизод в разработке, прерванный оборот, эллипсис и, конечно же, ложная реприза — яркий и чрезвычайно эффектный прием, хорошо знакомый каждому музыканту.

В отечественной литературе о музыке словосочетание «ложная реприза» давно приобрело статус термина, общепринятого и общепонятного. Правда, до начала 1960-х годов, на первых этапах описания приема, к которому относится этот термин, у нас вместо прилагательного «ложная» или одновременно с ним (как синоним) использовалось другое, заимствованное из учебника Гуго Лейхтентритта [22] «Учение о музыкальной форме» («Musikalische Formenlehre», 1911)¹, к которому мы еще вернемся, — «мнимая». Но борьбу за первенство оно со временем полностью проиграло.

Описание ложной репризы содержится практически во всех наших учебниках музыкальной формы начиная с учебника Г. Л. Катуара [1]² и располагается, как правило, в разделах, посвященных разработке, реже репризе сонатной формы. И хотя акценты, детали этих описаний, приводимые авторами примеры могут отличаться, в целом принципиальных расхождений в понимании приема нет, как давно уже нет никаких расхождений в терминологии. Ложная реприза в отечественной учебной литературе трактуется так: главная тема сонатной, но в сущности первая тема или первый раздел любой репризной формы, возвращается в момент возможного начала репризы в экспозиционном или напоминающем экспозиционное изложении и обычно не в основной тональности, но вскоре сменяется или прямо-таки сменяется подлинной, настоящей репризой; прием нередко используется как игровой, всегда служит подготовкой репризного раздела и вызывает к слушательскому опыту в области формы (ожидание репризы).

Важно отметить, что отечественная музыковедческая литература, исследовательская и учебная, признает существование разных вариантов ложных реприз, в том числе уникальных в силу своей необычности и неоднозначности. К числу таких особенных ложных реприз относится и знаменитая «ошибка валторниста» (начало мелодии главной темы I части Третьей симфонии Бетховена в основной тональности на доминантовом басу как предвестник и катализатор настоящей репризы), и соответствующее место в I части его же Струнного квартета e-moll op. 59 № 2, о котором В. В. Протопопов с редкой для себя неуверенностью пишет: может быть, ложная реприза, а может быть, и расширенная

¹ Далее ссылки даются на 9-е издание книги: [22].

² Как явствует из редакторского предисловия, текст второй части учебника, не завершённой автором, воссоздавался на основании сохранившегося плана книги и авторских заметок, то есть по сути дописывался редакторами. Над главой VIII («Сонатная форма») работал Л. А. Мазель. Возможно, именно ему принадлежит определение «ложная», добавленное в скобках: «так называемая мнимая (ложная) реприза» [1, 47]. Позднее, в первом издании своего учебника «Строение музыкальных произведений» (1960) Мазель делает перестановку: «ложная (мнимая) реприза» [3, 357].

Многократно переиздававшийся учебник И. В. Способина («Музыкальная форма» [6], 1-е изд. — М., 1947) — первый, в котором была подробно охарактеризована ложная реприза, фигурирующая под именем «мнимой». Еще одной особенностью этого учебника является то, что автор помещает параграф о мнимой репризе в раздел о простой трехчастной форме. Через 10 лет С. С. Скребков в своем учебнике «Анализ музыкальных произведений» (М., 1958) [5] пользуется только определением «ложная», которое после первой публикации «Строения музыкальных произведений» Мазеля в 1960 году окончательно утверждается в роли единственного термина (ср.: [7], [2], [8]).

подлинная [4, 48]. Еще один такой пример будет рассмотрен ниже. Иными словами, даже по отношению к ложной репризе оказывается возможным различать типовое и нетиповое.

Отечественное понимание ложной репризы в определенной степени восходит к «Учению о музыкальной форме» немецкого музыковеда Гуго Лейхтентритта (1874 – 1951), впервые изданному в Лейпциге в 1911 году. Об этом говорит сам термин, бытовавший у нас на первых порах. Упомянутое уже словосочетание «мнимая реприза» — точный перевод немецкого слова *Scheinreprise*, избранного Лейхтентриттом для обозначения приема, который, как принято считать, он впервые охарактеризовал³. Эта небольшая характеристика находится в главе о сонатной форме, в разделе о репризе и подразделе, посвященном вуалированию ее начала:

«Сюда же (к приемам вуалирования начала репризы. — *О. Л.*) относятся и те случаи, когда вводится *мнимая реприза*. Разработка кадансирует вроде бы обычным образом, главная тема повторяется, но не в основной тональности, а в какой-то совсем иной, тонкие гармонические приемы неожиданно возвращают основную тональность, вдруг, почти неприметно наступает реприза в главной тональности, и теперь все идет по установленному порядку» [22, 162]⁴.

Пример, который приводит и анализирует Лейхтентритт, — это I часть бетховенской Шестой сонаты для фортепиано F-dur op. 10 № 2 (Пример 1). Пример для демонстрации вуалирования репризы превосходный, но как образец ложной репризы, согласимся, не вполне обычный. Перед нами явно не чистый ее вид. Ложная реприза здесь не сменяется и тем самым не отменяется настоящей — новым, «правильным» началом, — а, скорее, перетекает в нее, ею становится. Во всяком случае, как образец ложной репризы этот пример, несомненно, особенный и требует оговорок.

Как бы то ни было, начиная с «Учения о музыкальной форме» Лейхтентритта выражение «*Scheinreprise*» («мнимая реприза») стало распространяться, и уже во второй половине XX века, в словаре Брокгауза — Римана, в разделе о сонатной форме, его разъясняли так: «Мнимой репризой называется возвращение главной темы в конце разработки, которое производит впечатление репризы до того момента, пока не начинается реприза подлинная» [11, 384]. Если иметь в виду еще и возможность использования приема в других репризных формах, следовало бы признать это определение наиболее точным и емким. Выражением же «мнимая реприза» в немецком музыкознании пользуются по сей день. Но — не им одним.

Не всем известно, что в том же 1911 году, когда был издан учебник Лейхтентритта, вышла в свет статья австрийского музыковеда Генриха Яловца (1882 – 1946), в которой он тоже обратил внимание на этот прием. Статья называется «Юношеские произведения Бетховена и их мелодическая связь с Моцартом, Гайдном и Ф. Э. Бахом» [19] и существует в русском переводе [9].

По мнению Яловца, Бетховен в трактовке разработки и в подготовке вступления репризы продолжает линию Гайдна, а не Моцарта. В числе прочего он наследует частый у Гайдна прием: тема в репризе вводится неожиданно или ее вступление старательно затушевывается. Один из примеров, который приводит Яловец — I часть Струнного квартета op. 17 № 4 Гайдна⁵ (Пример 2).

В конце разработки главная тема полностью проводится в параллельной тональности Es-dur и на *piano*. С последнего звука темы как будто бы начинается повтор, однако после резкого *crescendo* следует ее продолжение в основной тональности и на *forte* — начинается настоящая реприза. «Этот случай, — поясняет Яловец, — представляет почти

³ Возможно, выражение «*Scheinreprise*» было создано по образцу «*Scheinkonsonanz*» (нем. «мнимый консонанс»), введенному Г. Риманом в его «Упрощенном учении о гармонии, или Учении о ладовых функциях аккордов» [24].

⁴ Здесь и далее перевод выполнен автором настоящей статьи. — *Прим. ред.*

⁵ В немецком издании статьи и в публикации ее русского перевода в этом примере допущена ошибка. Первая система в нем относится к предшествующему примеру из Струнного квартета op. 33 № 3.

полностью тот часто встречающийся у Бетховена тип, который лучше всего охарактеризовать словом «псевдореприза»» [9, 22]⁶. В качестве примера бетховенских псевдореприз Яловец приводит ту же Шестую сонату F-dur (пример Лейхтентритта), но помимо нее еще два «чистых», более типичных образца: это финальное Рондо Седьмой сонаты D-dur op. 10 № 3 и I часть Десятой сонаты G-dur op. 14 № 2 (Пример 3).

Разработка занимает в последнем случае 61 такт и состоит из двух больших разделов (35 и 26 тактов), разделенных фермой. Второй, состоящий из ложной репризы и развернутого предыкта, является, таким образом, подготовкой настоящей репризы. Господствует в разработке тематический материал главной партии: он в одноименной тональности открывает разработку, обрамляет ее первый раздел, совершая путь по тональностям c-moll, B-dur, As-dur, g-moll, а затем во втором разделе в тональности Es-dur предстает в виде ложной репризы и питает собой предыкт. Побочная тема звучит лишь в середине первого раздела в тональности B-dur⁷.

Пример 1. Л. Бетховен. Шестая соната для фортепиано F-dur op. 10 № 2. I часть. Такты 109-145 (конец разработки и начало репризы).

(разработка)

начало главной партии в побочной тональности

продолжение главной партии в основной тональности

⁶ В русском переводе статьи далее используется и словосочетание «мнимая реприза» (см.: [9, 22]), которого нет в оригинальном немецком тексте, — Яловец во всех случаях пользуется только обозначением «Pseudo-Reprise».

⁷ По остроумному замечанию Клеменса Кюна (автора многократно переизданного в Германии учебника музыкальной формы [21]), именно с этой тональностью побочной темы в разработке корреспондирует Es-dur ложной репризы, как верхняя и нижняя медианты тональности g-moll, тонального центра разработки. Причем обе темы сохраняют экспозиционный тип изложения в продолжении пяти тактов. См.: [21, 132].

Пример 2. Й. Гайдн. Струнный. квартет op. 17 № 4 c-moll (Ноб. III: 28). I часть.
Такты 70-94.

(разработка)

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f тема главной партии в Es-dur

mf dol.

p

p dol.

p dol.

p dol.

p dol.

tr

p

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

главная партия (реприза)

Введенное Яловцом выражение «Pseudo-Reprise» не раз потом встречается в немецкой музыковедческой литературе 1930-х годов, да и позднее окончательно не исчезает, хотя конкуренции с «Scheinreprise» из учебника Лейхтентритта не выдерживает.

Однако этими двумя определениями — «мнимая» и «псевдо-» — дело не ограничивается. Наряду с ними используются еще по меньшей мере еще два: «falsche Reprise» (и французский вариант «fausse reprise») и «Quasi-Reprise»⁸. То есть образуются как бы две пары определений: одна немецкая — «Schein-» и «falsche» и вторая — ее греко-латинский дублер или вариант — «quasi» и «pseudo-».

Все эти четыре определения, имеющие все же тонкие смысловые различия, используются в немецкоязычном музыковедении, в сущности, как синонимы. Мало того, они обозначают не только вполне конкретный, описанный выше прием (так, конечно, тоже бывает, и нередко), но и явления, которые мы никогда не отнесли бы к ложным репризам. А это, естественно, не может не вызывать у отечественного читателя недоумение и непонимание при чтении зарубежной литературы.

⁸ *Falsche Reprise*: [15, 22, 24, 40, 41]; [14, 139-146]. *Fausse Reprise*: [10, 298]. *Quasi-Reprise*: [20, 125]. Изредка можно встретить и еще один вариант — «vorgetäuschte Reprise» (имитированная, поддельная реприза): [16, 166].

Пример 3. Л. Бетховен. Десятая соната для фортепиано G-dur op. 14 № 2. I часть.
Такты 97-125.

(разработка)

p тема главной партии

sf

sf

decresc.

pp

(3)

(реприза)

f

ff

sf

p

Оставим в стороне те случаи, когда ложной ошибочно именуют субдоминантовую репризу⁹. Речь идет о другом. Например, так может быть названо появление главной темы в основной тональности в самом начале разработки¹⁰, как в I части Шестнадцатой сонаты для фортепиано Бетховена и Первой сонате Брамса для скрипки и фортепиано G-dur op. 78, или даже в переходных разделах экспозиции¹¹. Ложной репризой могут также назвать проведение главной темы в основной тональности в центральных разделах разработки¹² (Пример 4). Сюда же относится особый пример из I части Третьей симфонии d-moll Брукнера¹³: мощное тугтгийное проведение главной темы в основной тональности d-moll «на гребне» разработки как генеральная кульминация всей части (Пример 5).

Мало того, оказывается, что у всех этих явлений нет терминологического закрепления. Иными словами, по отношению к каждому из них может быть использовано любое из приведенных слов и словосочетаний: «Scheinreprise», «Pseudo-Reprise» (или «pseudo Reprise»), «falsche Reprise», «Quasi-Reprise». И в англо-американском музыкознании ситуация сходная, о чем свидетельствует небольшой обзор трактовок ложной репризы, который дает в своем исследовании «Классическая форма» Уильям Каплин [13, 277].

Пример 4. Й. Гайдн. Пятьдесят пятая симфония («Schulmeister») Es-dur (Ноб. I: 55). I часть. Такты 82-105 (разработка).

The image displays a musical score for the development section (measures 82-105) of the first movement of Joseph Haydn's Symphony No. 55, 'Schulmeister', in E major. The score is arranged in a standard orchestral format with five systems of staves. The first system includes the first violin, second violin, flute, and bassoon parts. The second system includes the first and second violas, and the third system includes the first and second cellos and the double bass. The score features dynamic markings of piano (p) and forte (f). A specific section is labeled 'a2 тема главной партии' (a2 main theme of the first part). The music shows a complex interplay of textures and dynamics, characteristic of Haydn's development sections.

⁹ См., например: [23, 3].

¹⁰ См.: [14, 141].

¹¹ См.: [10, 298].

¹² См.: [15, 52].

¹³ См.: [17, 591-595].

Пример 5. А. Брукнер. Третья симфония d-moll. I часть. Такты 340-347 (разработка).

Fl. 1.2.
Ob. 1.2.
Klar. 1.2. in B \flat
Fag. 1.2.
1.2. in F Hrn.
3.4. in B
1. in F Tromp.
2.3. in F
A.T.
Pos.
B.
Pk.
Viol. 1
Viol. 2
Vla.
Vc.
Kb.

fff
O Streicher sämtlich allen abwärts gestrichen

У всего этого должно быть какое-то разумное объяснение и какая-то причина. А искать их следует в исторически разном понимании термина «реприза». И здесь нам придется еще раз возвратиться к учебнику Гуго Лейхтентритта. Как уже говорилось, выражение «мнимая реприза» было введено и использовано им в связи с сонатной формой. Важно знать, что к тому времени наименование третьего раздела сонатной формы — «реприза» — не было общепринятым. Лейхтентритт, правда, не первый, кто использовал его (это сделал еще в 1878 году в своем учебнике Л. Бусслер [12])¹⁴, но такую трактовку

¹⁴ Лейхтентритт в 1909 году был редактором нового издания учебника Бусслера. Об этом и об исторической эволюции термина см.: [25].

термина он своим учебником, безусловно, закрепил. Вообще внимание к сонатной репризе, ее значению, ее функции в форме, а также способам ее введения в литературе того времени было очень велико.

Но когда третий раздел сонатной формы получил, наконец, имя, произошло то же, что с термином «рондо» у А. Б. Маркса, — изменился смысл уже существовавшего термина «реприза», который ранее относился к обычному точному повтору только что прозвучавшего материала и по отношению к сонатной форме использовался для обозначения повтора экспозиции. Именно эта старая традиция дает о себе знать в тех случаях, когда мнимой, ложной, квази- или псевдорепризой именуют проведение главной темы (пусть и неполное) в основной тональности в начале разработки или (по аналогии с началом второй экспозиции) перед собственно разработкой. В отечественном музыкознании термин «ложная реприза» в таком значении, как известно, не используется.

Несколько иначе обстоит дело с проведениями главной темы в главной тональности в средних разделах разработки, то есть на значительном удалении от репризы. Конечно, это тоже повтор, но иной, спровоцированный особым тональным решением разработки, опять-таки восходящим к старой традиции. Авторы самого нового немецкого учебника музыкальной формы Феликс Диргартен и Маркус Нойвирт обращают внимание на то, что если теория музыки XIX и XX века считала необходимым избегать основную тональность в разработке, то более ранние руководства по композиции (например, руководства Й. Рипеля, Г. К. Коха) советовали возвращать основную тональность как средство напоминания, как островок устойчивости в непрерывном движении развивающего раздела [14, 139]¹⁵. Понятно, что в ряде случаев вместе с тональностью с подобной же целью композитор возвращал и тему. В этом значении ложная реприза — не предвестник настоящей как раздела формы, а повтор-реминисценция главной темы в ее собственной тональности. Но и то, и другое в западной традиции — ложная реприза. И потому-то одну из подглавок большой главы о разработке сонатной формы авторы учебника называют так: «Основная тональность в разработке: подспорье в ориентировке или “ложная реприза”?» («Die Grundtonart in der Durchführung: Orientierungshilfe oder “falsche Reprise”?» [14, 139-147]). Идея данной подглавки в том и состоит, чтобы показать, что у такого проведения главной темы в основной тональности в разработке могут быть разные функции: это может быть как типичной для ложной репризы игрой со слушательским ожиданием, а может быть и средством напоминания, создания момента устойчивости в самом неустойчивом разделе формы.

Американский исследователь Питер Хойт в своей диссертации «Ложная реприза и традиции сонатной формы» [18] вводит для таких случаев термин «medial return» («срединное возвращение»), но в целом в зарубежной музыковедческой литературе мы по-прежнему встретимся с использованием по отношению к ним выражения «ложная реприза» в любом из бытующих вариантов.

Итак, каждый из рассмотренных случаев имеет основание называться ложной репризой, если понимать это словосочетание не как строгий термин и учитывать исторически развивающееся понимание термина «реприза». Именно само меняющееся содержание термина является здесь «общим знаменателем». Так и выходит, что одно и то же выражение используется для обозначения приема, который в форме музыкальной пьесы выполняет разные функции: мнимый повтор, возвращение-напоминание или возвращение-предвестие.

Примеры, называемые в западной музыковедческой литературе ложными репризами, и разделы учебников, ей посвященные, относятся прежде всего к сонатной форме. Это понятно и из приведенных пояснений, и из того, что сонатная разработка, как развернутый, тематически насыщенный и сложно устроенный развивающий раздел,

¹⁵ Речь идет о трудах: *Koch H. C. Versuch einer Einleitung zur Composition*. 3 Bde. Leipzig, 1782-1793; *Riepel J. Grundregeln zur Tonordnung insgemein (Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst 2)*. Regensburg; Wien, 1755.

нормативно сменяемый репризой с возвращением экспозиционного материала, создает для данного приема достаточное пространство и интересные возможности.

Но если мы вернемся к более конкретному и привычному нам пониманию ложной репризы, то должны будем признать, что встретить такой прием можно везде, где есть раздел, возвращающий основной материал: в простых и сложных трехчастных формах, в рондо (французском, простом и марксовом), в концертной форме, в арии (репризной и да капо). Справедливости ради нужно сказать, что отметил это еще Лейхтентритт. В резюме к параграфу о необычных способах начала репризы сонатной формы он писал, что они могут быть использованы «везде, где требуется интересно, эффектно начать новый раздел, а именно: при введении второй темы, побочной партии в сонате, при повторах главной темы в рондо, в финале вариационного произведения, когда нужно вернуть главную тему, в песенной форме и пр.» Если угодно, его замечание о введении побочной темы можно отнести и к промежуточной теме, функциональное родство которой с ложной репризой несомненно (обман слушательского ожидания и «исправление»). Ведь промежуточная тема, если можно так выразиться, — ложная побочная.

Приведенная цитата любопытна еще в одном отношении. Здесь Лейхтентритт говорит об эффектных способах (или вариантах) *введения* репризы, то есть о ее особой *подготовке*, тогда как ранее формулировал это как способы *вуалирования* репризы. И ведь примерно о том же говорил в цитированном выше фрагменте своей статьи Яловец: неожиданное введение репризы или ее маскировка. Вуалировать (маскировать) и эффектно (неожиданно) вводить — совершенно разные функции, но что интересно — обе они удивительным образом сосуществуют в ложной репризе, которая по ходу дела смещает, сдвигает виртуальную черту между двумя разными разделами формы (например, в сонатной форме — между разработкой и репризой).

У словосочетания «ложная реприза» есть, таким образом, узкое и широкое понимание, если не рассматривать эти определения как оценочные. Отечественное понимание конкретнее, и выражение «ложная реприза» в русской литературе о музыке в отличие от зарубежной несомненно является термином. Наша ложная реприза — сестра промежуточной темы и то ли племянница, то ли дочка прерванного оборота. У нее есть ясная локация и устойчивые черты. В какой бы музыкальной форме она ни появлялась, она обычно располагается дальше от экспозиционного раздела и ближе к репризному, эффектно готовя его своим неправильным и преждевременным появлением. За то короткое время, что ей отведено, она успевает побыть и «наместником», и «служгой» настоящей, подлинной репризы. Ведь она — реприза, пока та не началась.

Литература

1. *Катуар Г.* Музыкальная форма. Ч. 2: Музыкальная форма / под ред. Д. Кабалевского и Л. Мазеля. М.: Гос. муз. изд-во, 1936. 56 с.
2. *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII – XX веков / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Каф. теории музыки. М.: Сфера, 1998. 344 с.
3. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений : [Учеб. пособие по курсу анализа муз. произведений для консерваторий]. М.: Музгиз, 1960. 466 с.
4. *Протопопов Вл.* История сонатной формы. Сонатная форма в западноевропейской музыке конца XVIII — 1-й половины XIX века : : Бетховен, Вебер, Шуберт, Мендельсон, Шопен, Шуман / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Каф. теории музыки. М.: Музыка, 2013. 192 с.
5. *Скребков С. С.* Анализ музыкальных произведений : [Учебник для муз. училищ и консерваторий]. М.: Музгиз, 1958. 332 с.
6. *Способин И. В.* Музыкальная форма : Учебник общего курса анализа / Моск. гос. ордена Ленина консерватория им. П. И. Чайковского, кафедра теории музыки. М.; Л.: Издательство и типолитография Музгиза в Москве, 1947. 376 с.
7. *Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., Пэн А., Тер-Мартirosян Т., Шнитке А.* Музыкальная форма. 2-е изд., испр. и доп. / Общ. ред. проф. Ю. Н. Тюлина. М., 1974. 358 с.
8. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений : Учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. СПб.: Лань, 1999. 490 с.
9. *Яловец Г.* Юношеские произведения Бетховена и их мелодическая связь с Моцартом, Гайдном и Ф.Э. Бахом // Проблемы бетховенского стиля : сборник статей / под ред. Б. С. Пшибышевского; переводы с немецкого А. А. Алявдиной [и др.]. М.: Гос. музыкальное изд-во, 1932. С. 15-60.
10. *Adorno T. W. Mahler. Eine musikalische Physiognomik // Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Bd. 13 : Die musikalischen Monographien / Hrsg. von R. Tiedemann, G. Adorno u. a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971. S. 149-319.*
11. *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon : in 2 Bd. Bd. 2. L – Z / Hrsg. von C. Dahlhaus und H. H. Eggebrecht. Mainz; Wiesbaden: B. Schott's Söhne; F. A. Brockhaus, 1979. 732 S.*
12. *Bussler L.* Musikalische Formenlehre in 33 Aufgaben, mit zahlreichen, ausschliesslich in den Text gedruckten Muster-Uebungs- und Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst. Berlin: Carl Habel, 1878 XII, 216 S.
13. *Caplin W. E.* Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven. N. Y.; Oxford: Oxford University Press, 1998. xii, 308 p.
14. *Diergarten F., Neuwirth M.* Formenlehre: Ein Lese- und Arbeitsbuch zur Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts. Laaber: Laaber, 2018. 278 S. (Laaber Musikwissen. Grundlagen der Musik; Bd. 7).
15. *Feder G.* Haydns Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer. München: Beck, 1998. 126 S. (Beck'sche Reihe; 2203 : C. H. Beck Wissen : Musik).
16. *Geyer H.-H.* Hugo Wolfs Mörrike-Vertonungen: Vermannigfaltigung in lyrischer Konzentration. Kassel; Basel; London; New York: Bärenreiter, 1991. 410 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft; Bd. XXXIX).
17. *Halm A.* Über den Wertmusikalischer Analysen. II. Die fausse reprise im ersten Satz der dritten Sinfonie von Bruckner // Die Musik : Monatsschrift. XXI. Jg. Heft 8: Mai 1929 / hrsg. von B. Schuster. Stuttgart; Berlin; Leipzig: Deutsche, Verlags-Anstalt; vereinigt mit Schuster und Loeffler, 1929. S. 591-595.
18. *Hoyt P. A.* The «false recapitulation» and the conventions of sonata form : Ph.D. diss. / University of Pennsylvania. Philadelphia, 1999. 958 p.

19. *Jalowetz H.* Beethoven's Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. 1911. Jg. XII. H. 3: April — Juni 1911. S. 417-474.
20. *Kempff D.* Symmetrie und Variation als kompositorische Prinzipien: Interdisziplinäre Aspekte: Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie dem Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin / [Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin]. Berlin, 2006. [3], 417 S.
21. *Kühn C.* Formenlehre der Musik. 10. Aufl. Kassel; Basel: Bärenreiter. 2015. 220 S.
22. *Leichtentritt H.* Musikalische Formenlehre. Neunte Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1974. 479 S.
23. *Perl B.* Mozarts Sonate KV 545 als Parodie. Oder: Die Wunder der Gleichzeitigkeit // Mozart im Zentrum. Festschrift für Manfred Hermann Schmid zum 60. Geburtstag / Hrsg. von A.-K. Zimmermann und K. Aringer. Tutzing: Hans Schneider, 2010. S. 177-190.
24. *Riemann H.* Vereinfachte Harmonielehre oder Die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde [= Simplified harmony or the study of the tonal functions of cords]. London: Augener Ltd., 1893. VIII, 213 p.
25. *Schmalzriedt S.* Reprise / ripresa (nach 1600) // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie / Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz nach H. H. Eggebrecht hrsg. von A. Riethmüller; Schriftleitung M. Bandur. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 2005. S. 267-279.