

Демченко Галина Юрьевна

Саратовский областной колледж искусств

преподаватель, кандидат искусствоведения

заслуженный работник науки и образования,

профессор Российской академии естествознания,

старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований

при Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова,

член Союза композиторов России

ФЕНОМЕН ИНДИВИДУАЛЬНО-СУБЪЕКТИВНОГО В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ Р. ШУМАНА

Очерк второй¹

Рассмотренные в очерке первом линии байронизма и романтической героики нередко переплетались между собой. Один из таких сплавов находим в **Сонате № 1** (*fis-moll*, *op.* 11, 1833–35).

Это сугубо романтическое полотно открывается чрезвычайно развёрнутой Интродукцией (*Un poco adagio*). Будучи формально вступлением к I части, она вполне «самодостаточна» и по своему образному складу, и по продолжительности (звучит практически столько же, сколько III часть), и потому, наконец, что отделена от последующего *Allegro vivace* внушительной цезурой.

Байронизм Интродукции заявляет о себе многообразно: и в философическом оттенке, в обременённости высоким напряжением мысли (в частности, возможно отсюда идёт грузная, вязкая фактура), и в особой значительности, даже исключительности облика личности с характерным для неё пафосом гордого самоутверждения (не случайно сходство Интродукции с рассматривавшейся выше I частью Фантазии по типу письма, но более сумрачного по колориту и тяжеловесного по складу), и, главное, — в сильнейшем, жгучем чувстве неудовлетворённости, разуверенности и в мрачном скепсисе, в искренности которых не приходится сомневаться ввиду исповедальности высказывания.

Рассмотренный вступительный раздел задаёт Сонате подчёркнуто проблемный строй и, так или иначе, на всё в ней накладывает байронический отпечаток — патетикой тяжёлых раздумий, вспышками мятежной смятенности, отсветами демонизма, «уколами» страдальческих эмоций. Это становится особенно ощутимым в моменты прямого вторжения основного мотива Интродукции в событийное пространство сонаты. Кроме того, проблемный тонус вступительного раздела порождает столь существенную для последую-

¹ Данная публикация продолжает тему, рассмотрение которой начато автором в статье: Демченко, Г. Ю. Феномен индивидуально-субъективного в фортепианном творчестве Р. Шумана. *Очерк первый* [Текст] / Г. Ю. Демченко / Культура и искусство Германии: сб. ст. по материалам Девятой междунар. науч. Интернет-конференции 19 окт. – 10 нояб. 2016 г. / Тамб. гос. муз.пед. ин-т им. С. В. Рахманинова; отв. ред. О. В. Немкова; ред. О. В. Генебарт. – Тамбов: ТГМПИ им.С. В. Рахманинова, 2016. – С. 65–78 / [Электронные текстовые данные] / URL: http://rachmaninov.ru/assets/uploads/konf/dgt_2016/demchenko-g.yu.pdf

щего идею напряжённого жизненного поиска, которая развивается рука об руку с самораскрытием романтической героики.

Allegro vivace становится «I актом» драмы, где почти всё основано на интенсивнейшей разработке сверхкраткой фразы (всего три звука — короче, чем в «теме судьбы» из Пятой симфонии Бетховена), причём непрерывные модуляционные сдвиги как раз и отображают специфику сознания, лихорадочно ищущего истину и опору. Предельная фиксированность на этом сверхкратком мотиве призвана отобразить и фанатичное кипение усилий в процессе жизненных преодолений. Однако в мотиве этом заложено нечто фатальное, и потому итог всего происходившего в I части оказывается неутешительным: побочная партия, которая и в экспозиционном проведении в силу своей «озабоченности» давала лишь эфемерное высветление, в репризе наполняется безысходно тоскливой скорбью. Таково завершение части, корреспондирующее с общим настроением разуверенности, царящим в Интродукции.

Первым ответом на эту «ностальгию» становится *Aria* следующей части, дающая полное отстранение от мрака и чувства отягощённости, уводящая от земных треволнений в иллюзорные дали. Другой, конкретный и деятельный ответ дают две последние части. В них как будто продолжается жизненный поиск. Это подчёркнуто пестротой материала, подчас его немотивированными «перебивками». Однако сутью становится неуклонное преодоление сумрачных настроений неудовлетворённости. Героико-романтическое скерцо III части выводит в стихию созидательной энергетике, поданной в мощном *Allegro* с огненным напором, остро и динамично в сочетании с решительным и размашистым интонированием. В финале эта энергетика приобретает победоносно-утверждающий характер (ремарка *maestoso* здесь вполне правомерна). Идущие от I части, частично проникающие сюда моменты омрачения и дерзкого бунтарства как знаки байронизма безусловно преодолеваются, а взамен им устанавливается дух титанизма, гигантский размах которого символизируют вздымающиеся гребни фактурных нагнетаний.

* * *

Совсем в иной плоскости развивался присущий личности шумановского героя *романтический артистизм*.

Основной спектр его проявлений так или иначе соотносился с *концертным стилем*, который в содержательном отношении трактовался романтиками как «свобода высказывания, проявление неординарности, безграничных возможностей человеческой личности» [5, с. 63]. В совершенно «откровенной» по авторскому посылу форме это качество демонстрируют «Этюды по каприсам Паганини» (op. 3, 1832) и «Шесть концертных этюдов по каприсам Паганини» (op. 10, 1833). В соответствии с природой жанра каждая из пьес, как правило, нацелена на овладение каким-либо одним приёмом из пианистического арсенала (прежде всего, это различные виды мелкой и крупной техники). И притом, что композитор стремится всемерно «опоэтизировать»

вать» эти приёмы, а в ряде случаев «театрализовать» их, техника как таковая всё же остаётся в центре его внимания.

Понятно, насколько сказалось в названных опусах всеобщее увлечение «демонической» виртуозностью великого итальянского скрипача. Но перед молодым композитором стоял ещё один образец, который стал предметом определённого подражания раньше всего, — имеется в виду *Allegro h-moll* (op. 8, 1831 — нумерация в данном случае не соответствует датировке) как свидетельство кратковременного листианства Шумана. Вслед за ровесником, заметно опередившим его на европейском небосклоне, он создаёт фантазию в подчеркнута концертном стиле (сверхнасыщенная виртуозность мощных мазков крупной техники, каскады октав и аккордов) и с довольно чуждым для себя «публичным» характером изъяснения и патетико-театральными котурнами. Кстати, эта вещь «с амбициями» программировала и многое из того, о чём шла речь на предыдущих страницах: «экспансионизм» избыточного напора энергии, выдвинутое на передний план личностное, сугубо индивидуальное начало с присущим ему пафосом исключительности, дух мятежности, бескомпромиссности, дерзания.

Ещё одно увлечение, пережитое ранним Шуманом, и в формах которого артистизм романтической природы передавался чисто внешне — стиль *brillante*. Тот стиль, по поводу которого он несколько позднее (уже в качестве музыкального критика) высказывался резко и категорически отрицательно. Но о значимости этого стиля для Шумана говорит тот факт, что сам он (в качестве композитора) пользовался данным обозначением подчас в самых серьёзных композициях — например, в финале «Симфонических этюдов» указано *Allegro brillante*.

Наибольшую дань этому стилю композитор самым «простодушным» образом отдал в «**Вариациях на тему ABEGG**», торжественно исчисляемых как op. 1 (1830, его первое опубликованное сочинение). Они же стали первым сочинением, где обнажились шумановские пристрастия к буквенной символической игре: как известно, первые пять нот темы (*a b e g g*) составляют фамилию дамы, с которой юный Шуман познакомился в Маннхайме (Мангейм). Возможно, не без влияния этого мимолётного впечатления он пишет заведомо лёгкую по настроению пьесу в манере салонно-гедонистической фортепианной литературы первых десятилетий XIX века. Воспроизводя атмосферу светского салона, композитор мастерски оперирует характерной для салонных вкусов тех лет атрибутикой: сверкающие россыпи пассажей, «бисер» гамм в высоком регистре, порхающие фиоритуры. Тем не менее, в этой беззаботной, «ветреной» анакреонтике есть своё обаяние (особенно в «лирических отступлениях» и в самой вальсовой теме с её тихой поэтической восторженностью). Композитор не случайно не отрёкся от неё — здесь уже проглядывают черты его стиля, и в ближайшие годы подобная настроенность отзовется в «Бабочках».

* * *

Как можно было заметить, все вышеперечисленные сочинения относятся к самому раннему этапу творческого восхождения Шумана. Позднее из внешних проявлений романтического артистизма некоторую значимость сохраняла только пианистическая бравура, по самой своей природе имеющая «публичный» характер, то есть адресованная вовне. В остальном, с наступлением творческой зрелости, рассматриваемое явление обретало всё более глубокое содержательное наполнение. Именно в таком качестве оно сопутствует многим страницам «Крейслерианы». В рассматривавшейся выше I части Фантазии *C-dur* оно выражает себя в особой раскованности художественного высказывания (главная партия), в красоте и утонченности лирических эмоций (побочная партия). Здесь царят само вдохновение, экстаз творимого жизненного акта, утверждение свободной в своих проявлениях личности. И если мы находим в Фантазии посвящение *Францу Листу*, то за ним стоит совершенно иное понимание виртуозно-концертного полотна, чем было то в *Allegro h-moll*.

В том же пространстве высокой творческой зрелости Шумана остаётся отметить потенцию трансформации артистизма романтической личности в *аристократизм*. Путь к этому шёл через подчёркнутую грациозность, изящество (рефрены «Арабески» *op. 18*), причудливо-рафинированную фантастику («Вещая птица» из «Лесных сцен»), а также и всё то, что приближало к «планке» максимально высокой культуры чувств и жизненных проявлений. Допустим, утонченность, изысканность лирических эмоций свои эталоны получает в двух из «Фантастических пьес»: «Вечером» (№ 1) и «Отчего?» (№ 3). В обоих номерах передана исключительная деликатность изъяснения, неизбежным следствием чего становится ощущение особой хрупкости. В пьесе «Отчего?» это впечатление деликатности усилено благодаря необычайно чутким интонационным вопрошаниям и благодаря не менее «чуткому» использованию комплементарной диалогической полифонии. В лирических настроениях «Крейслерианы» те же качества выступают в соединении с чертами арабески прихотливости (скажем, №№ 2, 5 или средний раздел № 3). А в таких пьесах «Карнавала», как «Эвзебий» (*Eusebius*, что часто транскрибируют как *Эвсебий*) или «Шопен» на передний план выходит поэтика высокого духовного благородства, возвышенных чувств и помыслов. Первой из них неповторимо-своеобразный облик придаёт ускользающе-импрессионная зыбкость мелодического рисунка, гармонических красок, сложных полиритмических комбинаций (наложение септолей на четверти, квинтолей на триоли четвертей и т. д.).

* * *

В завершение данной темы обратимся к внешне «технологическим» вопросам, внутренний смысл которых позволяет выйти на ещё один ракурс сути романтической природы, определяемый её субъективно-индивидуальными склонностями — имеется в виду свойственное ей *спонтанно-импульсивное восприятие, мышление и соответствующий образ действий*.

Ф. Шеллинг, разрабатывая в период становления романтизма идею бессознательно-духовного творческого начала, подразумевал и интуитивно-стихийное как одно из преломлений свободы личности. Добавим к этому, что едва ли не основное в определении рассматриваемого феномена, которое в своё время давал И. И. Соллертинский, сводится к формулировке: «*Романтизм — направление антирационалистическое*», и господствуют в нём другие факторы — «*чувства, страсти, стихийные силы*» [9, с. 87].

Стихийность романтического духа, которая была прямым следствием его субъективно-индивидуальной настроенности, находила себя у Шумана в спонтанности творческого самоизъявления, что было неразрывно связано с таким качеством, как *импульсивность*. Из уже называвшихся произведений ярким образцом столь характерной для Шумана острой импульсивности может служить III часть Первой сонаты. В своём самом непосредственном, локализованном выражении это оригинальное свойство шумановского стиля репрезентировано в «ломаных», остропунктирных ритмах — см. их высочайшую концентрацию в Скерцо и Жиге из «Четырёх пьес» *op.* 32.

Столь же сильна концентрация подобной ритмической специфики в «Шести интермеццо» (*op.* 4, 1832); к тому же здесь активно используется дважды пунктирный ритм, и примечательно, к примеру, что в № 3 «титульной» и сквозной становится буквально «выстреливающая» фигура при темпе *Allegro*. Минуя две части (№№ 3,4), находящиеся в центре этого чисто шумановского, сугубо романтического сочинения и более относящиеся к сфере жанрово-характерного, сразу же рассмотрим иные, уже собственно смысловые грани импульсивности, соприкасающиеся с затронутыми выше линиями героики и байронизма.

В пьесах, составляющих остов цикла (№№ 1, 2 и 5, 6), господствует виртуозная техника, и подчинена она волновой драматургии «накатов» и «откатов». «Накаты» связаны с горячим наступательным порывом, часто в форме резких «наскоков», исполненных мятежности, подчас с демоническим оттенком. Краткие отстраняющие «откаты» только частично высветляют тревожно-драматическую атмосферу островками рефлексии и неизменно взволнованного лиризма. Не раз возникают ассоциации с природными стихиями: вскипающий морской прибой, шквальные порывы ветра (это сумрачно-грозовое до максимума доведено в последней части), но, конечно же, прежде всего — это буря клокочущих человеческих чувств. И их сумбурное брожение обостряется непредвиденными темповыми сдвигами, неожиданными прерывами, обилием пауз, широкой амплитудой агогических колебаний.

* * *

Близкую к этому картину находим в недавно упоминавшемся *Allegro h-moll*: сильнейшие образные контрасты, резкие взрывы динамики и неожиданные прерывы звучания, бурные извержения энергии и столь же неожиданные «провалы» в бездну загадочно-таинственной статики. Так разворачивается вольная, спонтанно выплёскивающаяся импровизация. И это никак нельзя «списать» на ситуацию проб пера начинавшего свой путь автора, по-

сколькx импровизационность как таковая стала для него важным принципом творческого процесса. Но если на раннем этапе многие его произведения, действительно, напоминали просто свободный импровизационный поток, цепь вольных поэтических излияний (см., например, «Экспромты на тему Клары Вик» *op. 5*, 1833), то ко времени художественной зрелости это, как правило, выливалось в стройные формы фантазии-поэмы (в числе ярких образцов — I часть Фантазии *C-dur*).

Однако в любом случае неизменным условием оставалась свобода романтического высказывания, что в частности выразилось в появлении так называемых свободных вариаций (заметим, что в некотором роде это *импровизации* на заданную тему) и было программно зафиксировано Шуманом уже на первом этапе творчества — «Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена» (без опуса, 1831–1835) [Курсив мой — Г. Д.]. Тягу к свободе изложения обнаружили и финалы шумановских фортепианных сонат, где, по мнению Т. М. Лапка, «*господствует безудержная фантазия, свободный ассоциативный поток мыслей и образов, на первый взгляд, далёкий от обычной логики. В этом проявилась тесная связь мышления Шумана с современной ему немецкой романтической литературой, в частности творчеством Гофмана*» [4, с. 130]. И в качестве подтверждения приводится цитата из Д. В. Житомирского: «*Романтическим “безумием” отмечено всё творчество Гофмана. Смешение фантастического и реального, шутовского и лирического, масок и жизни, сарказма и восторженных исповедей — таково причудливое “единство” всех его сюжетов*» [2, с. 270].

Следует заметить, что сказанное можно отнести не только к финалам. Допустим, в Первой сонате полная свобода формы отличает и III часть, где причудливо сопрягается что угодно: героическое скерцо, игровое *motto*, лендлер, полонез, речитатив. И уже вслед за этой частью финал построен столь же фантазийно, комбинируя всевозможный материал.

В упомянутой III части Первой сонаты звучание в конце практически просто прерывается, чем задолго предвосхищается подобное в поздних произведениях А. Скрябина. Этот факт далеко не единичен в практике Шумана: эффект истаивания-растворения в «Бабочках», мечтательно-нежное послесловие с торможением темпа в коде «Арабески», своего рода *P. S.*, уводящий на баркарольно-убаюкивающем ритме в некое иное измерение в конце последнего номера «Давидсбюндлеров» и т. д. Таким образом, проставляется не привычный для слушательского восприятия «восклицательный знак» или хотя бы «точка», а «многоточие» или даже «вопрос» (можно напомнить, что В. Горовиц, учитывавший каноны этого восприятия, категорически отказывался исполнять музыку без эффектного окончания).

В подобных случаях мы имеем дело с *разомкнутой* или *открытой формой* как безусловным свидетельством субъективно-импрессивного мышления. В неизмеримо большей степени авторский субъективизм проявляет себя в случаях заведомой произвольности формо- и циклообразования. С этой точки зрения остановимся на некоторых примерах «вопиющей» несо-

размерности частей. Ещё раз возвращаясь к Первой сонате, фиксируем следующий хронометраж: I — 13:27, II — 3:16, III — 5:29, IV — 10:38 (в записи В. Ашкенази). В «Венском карнавале» III и IV части звучат чуть больше двух минут, в то время как I занимает восемь с половиной (в записи С. Рихтера). В противоположность этому в «Крейслериане» после лаконичного № 1 (2:43) идёт намного его превышающий № 2 (7:38, в записи В. Кемпфа), воспринимаемый как цикл в цикле (целая поэма, изложенная в трёхпятчастной форме и по объёму составляющая добрую треть всего произведения). В следующем затем № 3 предельно краткий героический тезис и столь же краткая его реприза становятся обрамлением непомерно разросшегося «лирического отступления» среднего раздела.

П. Чайковский, касаясь «неуправляемых» моментов в собственном творческом процессе, говорил на этот счёт — «как Бог на душу положит», а о музыке Шумана: «Фантазия, полная гениальных капризов» [Цит. по: 8, с. 65]. М. А. Смирнов выразился более откровенно: «Право на личное, на каприз, на своеволие — черты именно шумановские» [7, с. 42]. Теоретическое обоснование творческого произвола романтики получили из уст Ф. Шлегеля. Вот какой он хотел бы видеть поэзию своего времени: «Она одна бесконечна и свободна и основным своим законом признаёт произвол поэта, который не должен подчиняться никакому закону» [Цит. по: 1, с. 38].

* * *

Почти неизбежное следствие импульсивности — «короткое дыхание», которое в фортепианной музыке Шумана вело не только к господству миниатюры, но и к эстетике *фрагмента*. Композитор очень тяготел к этой форме, позволявшей ограничиться отдельным впечатлением, схваченными на лету портретным образом, мимолётным состоянием или какой-либо ситуацией. Примеров тому множество: в циклах «Бабочки» и «Карнавал», что будет отмечено позже, в «Пёстрых листках» и «Листках из альбома», где необходимое определяет уже сама по себе ориентация на *листки* (кстати, звучание пьесы «Печальное предчувствие» в «Листках из альбома» просто прекращается или даже обрывается). Много подобных ультраминиатюр в «Детских сценах» — они мелькают как мгновенья, и звучание некоторых из них опять-таки словно прерывается. В заключительном номере («Засыпающий ребёнок») это приобретает глубокую мотивированность; по поводу его завершения в одноимённом миноре с остановкой на субдоминанте ещё А. Г. Рубинштейн заметил: «... Ребёнок заснул — нужно замолчать» [6, с. 190].

Словно резонируя сказанному выше об открытой форме и фрагментарности, К. В. Зенкин, касаясь начальной фазы творчества композитора, отмечает: «Шуман как бы отдаётся стихийному романтическому порыву и в фортепианной миниатюре находит средство для воплощения мысли, словно гонимой романтическим порывом. На этом этапе миниатюра мыслится Шуманом только как элемент цикла, как мимолётное звено в открытом ряду мгновений» [3, с. 59]. Сразу же присоединим к этому два других высказывания. *W. Georgii*: «Если Шуман пытается за пределами сонаты создавать

большие формы, то ограничивается свободным следованием друг за другом отдельных эпизодов» [12, с. 301]. И, наверное, стоит прислушаться к такой чисто творческой мотивации: «Запас идей на раннем этапе развития шумановского гения был чрезмерным» [10, с. 8].

Всё отмеченное выше неудержимо влекло композитора к формообразованию по типу мозаики или калейдоскопа и к соответствующей этому монтажной драматургии (базируясь в основном на эстетике фрагмента). То есть композиционная структура наращивалась путём напластования контрастных эпизодов, сочленяемых совершенно свободно, а порой и весьма произвольно. Предельным случаем такого структурирования может считаться «Юмореска» (op. 20, 1839).

Не учитывая внутренних контрастов, слух насчитывает здесь свыше трёх десятков построений — членений же, предусмотренных композитором, значительно больше (35 двойных черт и 14 фермат). Причём он опять-таки менее всего озабочен их соразмерностью: есть довольно протяжённые разделы, а рядом совершенно крошечные микроэпизоды (в качестве образца приводится четвёртый по счёту, звучащий около 11 секунд). Это сверхизобилие многоликого, разнородного тематизма монтируется в некую вязь, образующую поистине «вавилонское столпотворение». Подобную контрастно-составную композицию по причине её аморфности, «дезорганизованности» и отсутствия целеполагания можно прервать почти на любом месте и с таким же успехом продлить далее. Быть может, такую суперрапсодичность следовало бы квалифицировать как проявление чистейшего эксперимента.

Остаётся добавить, что бум произвольности начинается здесь с самого названия. Только несколько эпизодов носят более или менее соответствующий заголовку скерцозно-игровой характер, и составляют они малую часть этого очень просторного по масштабам опуса. В целом превалирует лирика, по ходу развития возникают совершенно серьёзные моменты и даже драматические всплески, а завершается произведение эпизодами *maestoso*, медитативной рефлексии и патетики барочного наклонения. Поэтому более логичным было бы, наверное, обозначить эту композицию «Импровизацией» или даже «Пастиччо», подразумевая нестесняемое никакими рамками наслоение всевозможного тематического материала. В порядке шутки, можно сказать: это юмореска в том смысле, что она представляет собой по характеру совсем не то, что ожидает слушатель. Но существует и оправдание, вытекающее из значения данного слова как анахронизма. *W. Boetticher* поясняет, что смысл этого названия состоит не в его привычной для нас содержательной стороне, а в свободе формы с характерными для неё непрерывными контрастами и многократными сменами эпизодов, причём подобное понимание термина композитор позаимствовал у Э. Т. А. Гофмана, а также у Жан Поля [11, с. 2–3].

Список литературы и источников

1. *Ванслов, В. В.* Эстетика романтизма [Текст]: монография / В. В. Ванслов. – М.: Искусство, 1966. – 401 с.
2. *Житомирский, Д. В.* Роберт Шуман [Текст]: монография / Д. В. Житомирский. – М.: Музыка, 1964. – 880 с.
3. *Зенкин, К. В.* Диалектика классической и аклассической формы в фортепианных миниатюрах Шумана [Текст] // К. В. Зенкин / Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: Сб. науч. тр. / Сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков: РА — Каравелла, 1997. – С. 58–62.
4. *Лапко, Т. М.* Фортепианные сонаты Р. Шумана. Загадки финалов [Текст] // Романтизм в музыке: Материалы науч.-теорет. конф. (Минск, 3-5 дек. 1997 г.): Сборник науч. ст. / Сост. и науч. ред. Титова Т. А. – Минск: Белорус. гос. акад. музыки, 1999. – С. 127–132.
5. *Мизитова Р. В.* Фортепианная соната 10–20-х годов XIX столетия: К проблеме исторической типологии раннего романтизма: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения.– М., 1999. – 195 с.
6. *Рубинштейн, А. Г.* Литературное наследие. В 3-х т. [Текст] / А. Г. Рубинштейн / сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступит. статья Л. А. Баренбойма]. – Т. 3. – М.: Музыка, 1986. – 285 с.
7. *Смирнов, М. А.* Эмоциональный мир музыки [Текст] / М. А. Смирнов. – М.: Музыка, 1990. – 320 с.
8. *Смирнова, М. В.* «Детские сцены» Р. Шумана (опыт сравнительного анализа) [Текст] // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: Сб. науч. тр. / Сост. Г. Ганзбург. – Харьков: Каравела-РА: Каравелла, 1997. – С. 78–80.
9. *Соллертинский, И. И.* Романтизм, его общая и музыкальная эстетика [Текст] / И. И. Соллертинский / Музыкально-исторические этюды / Вступ. статья Д. Д. Шостаковича; Ред.-сост. М. Друскин. – Л.: Музгиз, 1956. – С. 80–101.
10. *Boetticher W.* Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biografische und texstrische Untersuchungen. Teil I. – Amsterdam; Lokarno: Heinrichshofen's Verlag, 1976. – 208 S.
11. *Boetticher W.* Vorwort // Schumann, Humoreske op.20. – München: G.Henle Verlag, 1988. – S. 2–7.
12. *Georgii W.* Klaviermusik. Geschichte der Musik für Klavier zu zwei Händen von den Anfängen zu Gegenwart. – Zürich-Freiburg: Atlantis-Verlag, 1950. – 652 S.