

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
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. 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)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
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, 2024

Содержание

Статьи

Сергей Никифоров

Symphonie zur Serenate в наследии
Г. Ф. Телемана (1681–1767) и собрании
фонда нотных изданий
Российской государственной
библиотеки **8**

Алексей Панов, Иван Розанов

О темпах исполнения инструментальных
менуэтов XVIII века **38**

Наталья Стейт

Семантика тональности b-moll
в сочинениях Ф. Листа
(на примере транскрипции песни
Ф. Шуберта «Ее портрет» и Венгерской
рапсодии № 3) **54**

Мэгуми Ханья

И. С. Бах — А. Г. Шнитке: цитата
как форма диалога в музыке
анимационного кино **76**

Настасья Хрущева

«Вертер. Сентиментальная музыка»
Юрия Красавина как произведение
раннего метамодерна **98**

Владислав Петров

О проявлении театральности
в инструментальной музыке
Фараджа Караева **114**

Марина Подгузова

Основные векторы творческого поиска
в исполнительской деятельности
К. А. Эрдели **136**

Олег Бадалов

Исполнительская деятельность
Елены Гилельс (к 75-летию со дня
рождения) **150**

Документы

Наталья Савкина

«Вследствие расстроенного здоровья
и по художественным надобностям».
Из переписки Прокофьева в архиве
Колумбийского университета **170**

Рецензии

Наталья Копысева

Яркий след Наталии Лазаревны
Дунаевой **210**

Сведения об авторах **222**

Информация для авторов **229**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdokskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Yekaterina Davidenkova-Khmara (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of 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 (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Vaganova Ballet Academy*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Alexei Panov (*Doctor of Art History, Prof., SPb University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Doctor of 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 (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of 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 (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Anatoly Tsuker (*Doctor of Art History, Prof., Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of 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, 2024

Contents

Articles

Sergey Nikiforov

“Symphonie zur Serenate” by G. Ph. Telemann
(1681–1767) as Part of his Musical Heritage
in the Music Collection of Russian State
Library **8**

Alexei Panov, Ivan Rosanoff

On Tempos of Instrumental Minuets
of the 18th Century **38**

Natalia Steyt

Semantics of b-moll Tonality in Works
by F. Liszt (On the Example of Transcriptions
of F. Schubert's Song “Her Portrait”
and Hungarian Rhapsody No. 3) **54**

Megumi Hanya

Johann Sebastian Bach — Alfred Schnittke:
Quotation as Form of Dialogue in Music
for Animated Films **76**

Nastasya Khroustcheva

“Werther. Sentimental Music”
by Yuri Krasavin as an Early Metamodern
Work **98**

Vladislav Petrov

On the Manifestation of Theaterity
in the Instrumental Music
of Faradzh Karaev **114**

Marina Podguzova

The Main Vectors of Creative Search
in the Performing Activity
of K. A. Erdeli **136**

Oleg Badalov

Elena Gilels' Performing Activities
(To the 75th Anniversary) **150**

Documents

Natalia Savkina

“Due to Poor Health and for Artistic
Necessity”. From Prokofiev's Correspondence
Archived at Columbia University **170**

Reviews

Natalya Kopyseva

Bright Impact of Natalia Dunayeva **210**

Contributors to this issue **222**

Directions to contributors **229**

Научная статья

УДК 786.2

doi: 10.26156/operamus.2024.16.1.003

**Семантика тональности *b-moll* в сочинениях Ф. Листа
(на примере транскрипции песни Ф. Шуберта
«Ее портрет» и Венгерской рапсодии № 3)**

Наталья Гариевна Стейт

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия
natalia.staight@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8608-8415>

Аннотация. В статье рассматривается семантика тональности *b-moll* в произведениях авторов разных эпох — барокко (И. С. Бах), начала XIX в. (Л. Бетховен), романтизма (Ф. Шуберт и Ф. Лист). Комплексный семантический анализ позволил выявить ряд отличительных особенностей, объединяющих трактовку данной тональности в творчестве указанных композиторов, например, использование ими схожих музыкально-риторических фигур (*katabasis*, *epizeuxis*). Прослеживаемая преемственность символической трактовки *b-moll*, а также и других тональностей (например, *E-dur*), дает возможность приблизиться к интерпретации смысла основополагающих внутритекстовых знаков рассматриваемых музыкальных произведений, что в свою очередь является «отправной точкой» формирования музыкально-художественного образа. Основное внимание в статье уделено анализу трактовки семантики *b-moll* в творчестве Ф. Листа. Делается вывод о том, что композитор, во многом поддерживая уже сложившуюся ранее традицию в интерпретации тональности, в то же время вкладывал в нее конкретные, подчас поддающиеся вербализации значения.

Ключевые слова: семантика тональности, *b-moll*, музыкально-риторические фигуры, Ф. Шуберт — Ф. Лист «Ее портрет», Ф. Лист Венгерская рапсодия № 3, И. С. Бах «Хорошо темперированный клавир», Л. Бетховен «Аппассионата»

Для цитирования: Стейт Н. Г. Семантика тональности *b-moll* в сочинениях Ф. Листа (на примере транскрипции песни Ф. Шуберта «Ее портрет» и Венгерской рапсодии № 3) // Opera musicologica. 2024. Том 16, № 1. С. 54–75.
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.003>

© Стейт Н. Г., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.1.003

Semantics of b-moll Tonality in Works by F. Liszt (On the Example of Transcriptions of F. Schubert's Song "Her Portrait" and Hungarian Rhapsody No. 3)

Natalia G. Steyt

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia
natalia.staight@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8608-8415>

Abstract. The article deals with the semantics of b-moll tonality in the works of composers of different epochs — Baroque (J. S. Bach), early 19th century (L. Beethoven), Romanticism (F. Schubert and F. Liszt). Complex semantic analysis thereof allowed us to identify a number of distinctive features shared in the treatment of this tonality in works of the above composers, for example, their use of similar musical and rhetorical figures (katabasis, epizeuxis). The traceable continuity of the symbolic interpretation of *b-moll* and other tonalities (for example, *E-dur*) makes it possible to approach the interpretation of the meaning of the fundamental intra-textual signs of the musical works in question, which in turn is the "starting point" for formation of a musical and artistic image. The main attention in the article is paid to the analysis of the interpretation of the semantics of *b-moll* in the works of F. Liszt. The conclusion is made that the composer, in many respects supporting the previously established tradition of its interpretation also implied specific meanings that could yield verbal explication.

Keywords: *semantics of tonality, b-moll, musical and rhetorical figures, F. Schubert — F. Liszt "Her Portrait", Hungarian Rhapsody No. 3, Johann Sebastian Bach WTC, L. Beethoven "Appassionata"*

For citation: Steyt, Natalia G. Semantics of b-moll Tonality in Works by F. Liszt (On the Example of Transcriptions of F. Schubert's Song "Her Portrait" and Hungarian Rhapsody No. 3). *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 1. P. 54–75. (In Russ.).
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.003>

© Natalia G. Steyt, 2024

Семантика тональности b-moll в сочинениях Ф. Листа (на примере транскрипции песни Ф. Шуберта «Ее портрет» и Венгерской рапсодии №3)

Тональности, в которых написаны те или другие произведения, далеко не случайны, <...> они исторически обоснованы, естественно развивались, повинаясь скрытым эстетическим законам, приобрели свою символику, свой смысл, свое выражение, свое значение, свою направленность.

Г. Г. Нейгауз¹

Принципиальную важность тональной семантики, «колорита тональности» отмечают многие исследователи музыки:

Вопрос о колорите тональностей является сложным и недостаточно разработанным, однако игнорировать эту проблему было бы неоправданным. Факты свидетельствуют о том, что многие композиторы воспринимали некоторые тональности как индивидуально-окрашенные, а потому наиболее пригодные для той или иной конкретной сферы выразительности. <...> Существенное значение имеет и «наполнение» тональности, то есть характер самого музыкального образа² [Хохлов 1987, 151].

Значение семантики тональности, пожалуй, можно даже определить как музыкальное внутритекстовое явление, фокусирующее внимание на важнейшей начальной точке художественной образности, от которой далее отталкиваются и формируются многие прочие смыслообразующие (семантические) элементы (в том числе — жанр произведения) [Казанцева 2012].

¹ [Нейгауз 1988, 160–161].

² Добавим: тех семантических знаков элементов, которые во многом и формируют смысловую «конкретность сферы выразительности».

Столь сложное явление, как семантика тональностей, невозможно обсуждать вне исторической ретроспективы, внутри которой ее формирование претерпело несколько различных метаморфоз. В настоящей статье рассматривается семантика тональности *b-moll* через призму комплексного анализа ряда сочинений: Прелюдии № 22 из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, «Аппассионаты» Л. Бетховена, песни Ф. Шуберта «Ее портрет» в транскрипции Ф. Листа и его Венгерской рапсодии № 3. Предполагается, что ретроспективное рассмотрение *b-moll*ных произведений позволит наиболее полно проследить «историю» тональности и выявить ее самые важные и характерные отличительные особенности.

Первые известные примеры использования рассматриваемой тональности — *b-moll*ные номера из «ХТК» И. С. Баха. Говоря об этом грандиозном, ключевом и знаковом — во всех смыслах — для западноевропейской музыки клавирном сочинении, следует указать, что именно в нем начала складываться семантика очень многих «нерепертуарных» в период барочного времени тональностей:

Бах выступил первопроходцем в выявлении семантической сферы новых тональностей, ранее не применявшихся в музыкальной практике. Его «Хорошо темперированный клавир» представляет собой по сути первую антологию различных эмоциональных сфер, связанных с теми или иными тональностями [Гусева 2002, 192].

B-moll — как раз одна из тех, которые ведут свою «семантическую историю» от созданных в этой тональности баховских шедевров.

Не имея возможности подробно останавливаться на семантическом анализе двух Прелюдий и Фуг, отметим лишь ключевые смысловые характеристики *b-moll*ной Прелюдии из I тома ХТК. Баховский шедевр концентрирует в себе тот тональный колорит *b-moll*, который, например, Н. А. Римский-Корсаков видел в своем «цветном звукозерцании»³ как «один из самых мрачных тонов» [Вашкевич 2010, 31].

Очень точно образность трагической похоронности Прелюдии Баха выразил Я. И. Мильштейн:

³ «„О цветном звукозерцании Н. А. Римского-Корсакова“ — это название статьи, автор которой Ястребцев В. В. засвидетельствовал у композитора уникальный дар синонии, слышания тональностей в цвете (Русская музыкальная газета. 1908. № 39–40. С. 842–844)» [Вашкевич 2010, 30].

Однообразный, словно неумолимый, непреклонно-безжалостный ритм, тяжелые диссонантные гармонии, волнообразные нарастания — все это создает впечатление скорбного траурного шествия [Мильштейн 1967, 235].

Б. Яворский и А. Кудряшов показали всю многоплановую семантику пьесы, в которой описывается восхождение Иисуса на Голгофу и последовавшая за тем его смерть:

«Сдержанная поступь» и «скорбный хор» прелюдии поначалу вызывают прямую аналогию со вступительным номером «Страстей по Матфею». Так же как и там, композитор создает для него «единовременный контраст» (Т. Ливанова) выразительных элементов: поступь остигато повторяемого баса ассоциируется с тяжело отдающимися в душе ударами похоронного колокола, сопровождающими ведомого на казнь человека, в то время как «сочувствующие» верхние голоса экспрессивно расцветают в квазихоровом многоголосном распеве мелодии, усиливающей трагедийность «сюжета» Прелюдии [Кудряшов 2006, 120].

В основе темы лежит «вторая мелодия одного из наиболее известных хоралов протестантской церкви — “Aus tiefer Not schrei’ ich zu dir”» [Берченко 2005, 288], «Из глубины бед взываю к Тебе». В свете вышесказанного существенно, что и прелюдия, и fuga содержат в себе цитаты указанного песнопения. Тем самым *b-moll*ные номера ХТК являют собой первый пример многоуровневой семантической трактовки тональности. В отношении творчества Ф. Листа семантика тональности *b-moll* из ХТК особенно актуальна потому, что именно в творчестве Баха — композитора, который в большой мере повлиял на семантические представления Листа, — данная тональность появляется впервые и формируется ее символическое значение.

При наличии весьма значительной временной и эстетической дистанции между Бахом и Листом есть важный аспект, объединяющий трактовку тональности двумя композиторами, — христианская символика, лежащая в основе семантики большинства сочинений Баха. Не только его выдающиеся духовные оратории, кантаты, «Страсти», но и инструментальные пьесы содержат в себе огромное количество семантических элементов, отражающих тематику Ветхого и Нового Завета. Такая же символика (в том числе тональная) присутствует и во многих произведениях Листа — правда, уже на ином, внутритекстовом уровне и, по ана-

логии с баховским творчеством, не только в сочинениях религиозных, но и в главной части его художественного наследия — в фортепианной / кла-
вирной музыке.

В период классицизма тональность *b-moll* не получает значительно-
го распространения. Шедевров, написанных исключительно в *b-moll*,
в классический период нет. Однако самый романтико-ориентированный
венский классик — Л. ван Бетховен — начинает активное формирование
семантического поля данной тональности. Из нескольких примеров ис-
пользования *b-moll* у Бетховена⁴, пожалуй, наиболее показательны с точ-
ки зрения тональной семантики примеры из «Аппассионаты». Если от-
дельные развивающие фрагментарные появления *b-moll* в первой части
(тт. 113–116 и 227–228) сложно однозначно семантически трактовать, то
трагический поворот «неправильного» каданса, завершающего вторую
часть Сонаты и разрушающего *Des-dur'*ную идиллию, уже дает вполне
определенное семантико-сюжетное представление (ил. 1).

Ключевой для всей Сонаты драматический сдвиг происходит на умень-
шенном септаккорде, построенном именно от звука *b*. Следующая за ним
и оформленная по всем барочным «правилам» риторическая фигура
*epizeuxis*⁵ вновь многократно (13 раз!) демонстрирует в басу тон *b* (ил. 1).
Все это вызывает в памяти семантический ход с эмблемой смерти Хри-
ста⁶ из рассмотренной ранее *b-moll'*ной прелюдии Баха (тт. 22–24; ил. 2⁷).

В обоих случаях присутствуют одни и те же семантические элементы:
уменьшенный септаккорд на фермате, пауза, разрывающая «жизненную
нить» музыкального повествования (собственно, эмблема Смерти), и то-
нальность *b-moll*.

⁴ *B-moll* у Бетховена встречается неоднократно: в середине скерцозной второй части (тт. 47–106) Сонаты № 29; в *Arioso dolente* Сонаты № 31 (с семантически характерным остро-пунктирным похоронным ритмом и где Бетховен показательно на протяже-
нии всего лишь шести тактов трижды меняет ключевые знаки, что тоже можно рас-
сматривать в контексте тональной семантики); в пятой из 10 вариаций для фортепи-
ано на тему *La stessa, la stessissima* из оперы Сальери «Фальстаф», *B-dur*, WoO 73 (1799)
и в четвертой вариации из цикла «8 вариаций на тему песни *Ich hab' ein kleines Hüttchen
nur*» в *B-dur*, Anh.10. В этой же тональности написана вторая часть Струнного квартета
op. 130.

⁵ *Epizeuxis* (греч. упряжка, связь), или *Subjunctio* (лат.) — повторение слова без пере-
рыва с целью придания ему большой смысловой нагрузки, в музыке проявляется не-
прерывным повторением какого-либо элемента: от одного звука до целой музыкальной
фразы [Майстер 2009, 109].

⁶ Согласно художественной концепции Б. Л. Яворского, который убедительно доказы-
вает, что оба си-бемоль-минорных микроцикла непосредственно связаны с образами
Страстной недели: I том — «Голгофа. Смерть Иисуса», II том — «Положение во гроб»
[подробнее см.: Кудряшов 2006, 81].

⁷ Ил. 2 приводится по изданию: [Кудряшов 2006, 122].

Ил. 1. Л. Бетховен. Соната № 23. *Andante con moto*, тт. 95–97
и *Allegro ma non troppo*, тт. 1–5 [Beethoven 1862–1890, 180–181]

Fig. 1. L. van Beethoven. *Sonata № 23*. *Andante con moto*, meas. 95–97
and *Allegro ma non troppo*, meas. 1–5 [Beethoven 1862–1890, 180–181]

a *Andante con moto* *attaca il Allegro*

b *Allegro ma non troppo*

Ил. 2. И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир. Том I. Прелюдия *b-moll*, тт. 22–24

Fig. 2. J. S. Bach. *Das Wohltemperierte Klavier*. Vol. 1. Prelude *b-flat minor*, meas. 22–24

Еще один семантически важный момент, ключевой для формирования всей структурной логики Сонаты, связан с более длительным пребыванием в *b-moll*. Происходит это в финале «Аппассионаты». Здесь — в переходе к разработке (тт. 112–117), который «завершается» мотивом

судьбы“ в басу» [Гольденвейзер 1966, 173] и в первой половине разработки (тт. 118–150) — разворачивается, пожалуй, самая драматургически важная часть финала. И снова все в тональности *b-moll*: проведение основной темы финала и новая синкопированная тема, характер которой Ю. А. Кремлёв справедливо описывает как музыку, пронизанную «страстной тревогой борьбы» [Кремлёв 1970, 234] (ил. 3).

Ил. 3. Бетховен. Соната № 23. *Allegro ma non troppo*, тт. 142–145
[Beethoven 1862–1890, 184]

Fig. 3. L. van Beethoven. *Sonata № 23. Allegro ma non troppo*, meas. 142–145
[Beethoven 1862–1890, 184]



В данном контексте становится очевидным, что появление в разработке финала «Аппассионаты» вышеуказанной темы борьбы (тт. 142–158), модуляционно уведящей музыкальное повествование из смертельно-рокового *b-moll* в основную тональность Сонаты — в «тональность страстей» (*f-moll*), и следующий за этой темой низвергающийся вниз на две октавы унисонный пассаж (он расположен в точке золотого сечения — тт. 162–167), подводящий трагический «итог» сопротивления темы борьбы и вновь звучащий в *b-moll*, — все эти семантические элементы являются не только важной частью тонального плана сочинения, но и отражают символическую трактовку Бетховеном конкретной тональности (ил. 4).

Творческие «наследники» Бетховена — Лист и Шуберт — продолжили формирование семантического поля тональности *b-moll*. Шуберт использует ее преимущественно в самой «романтической» части своего наследия — в песенном творчестве. Его привлекает необычность данной тональности, что привносит и некую экспериментальность в ее трактовку⁸. Эта тональность стала репертуарной лишь благодаря фортепианно-

⁸ Что в целом совпадает и с трактовкой *b-moll* у Шопена; истоки такого экспериментального характера применения данной тональности обнаруживаются уже в позднем камерном творчестве Бетховена (вторая часть Струнного квартета op. 130)

Ил. 4. Бетховен. Соната № 23. Allegro ma non troppo, тт. 162–167
[Beethoven 1862–1890, 185]

Fig. 4. L. van Beethoven. Sonata № 23. Allegro ma non troppo, meas. 162–167
[Beethoven 1862–1890, 185]



му творчеству романтиков. Неудобная для клавира эпохи барокко и мало применяемая для фортепиано у классиков, она воспринимается именно как «рояльная» романтическая тональность, отражающая всю причудливость, эмоциональность музыкального стиля XIX в.

Необычность, анти-классичность и «психологизм» трактовки тональности *b-moll* проявляются у Шуберта в песне «Ее портрет» (“Ihr Bild”) D. 957 № 9 из цикла «Лебединая песня», на стихи Г. Гейне. Шубертоведы отмечают важность выбора композитором определенной тональности с ее устойчивым значением:

Изучение песен Шуберта показывает, что и он привлекает некоторые тональности чаще всего в связи с текстами совершенно определенного содержания [Хохлов 1987, 152].

Специфику образно-тонального мышления Шуберта описал Б. Асафьев, признававший огромное влияние модуляционных процессов в творчестве композитора:

Шуберт в состоянии «заполнять» громадные по дальности соотношений «поля звукотяготений» благодаря исключительному чутью тональной связи и тонально-колористической экспрессии [Асафьев 1971, 73].

Ю. Хохлов даже предложил в своей монографии «Песни Шуберта» термин «лейттональность» [Хохлов 1987, 165–166]. Очевидно, что выбор тональности для песни «Ее портрет» не случаен, как не случайно и обращение Листа к транскрипции данной песни Шуберта.

Именно Шуберт — и как «связующее звено» между музыкальной семантикой классицизма и романтизма (Бетховен — Шуберт — Лист), и как провозвестник новой романтической эстетики — оказал огромное влияние на формирование ряда художественных воззрений Листа, в особенности листовской тональной семантики. Обращение Листа к наследию Шуберта (прежде всего к песням) носит системный характер: существует более сотни различных вариантов шуберто-листовских транскрипций, что наглядно демонстрирует близость взглядов композиторов-романтиков. Важным фактом является и то, что один из самых первых примеров применения Листом необычной, «романтической» тональности *b-moll*⁹ связан именно с шубертовским творчеством, в частности — с транскрипцией *b-moll*’ной песни «Ее портрет».

Рассматриваемые оригинал песни и ее переложение имеют высокую степень сходства, что не всегда характерно для транскрипций Листа. Здесь нет никаких «редакторских» дополнений к Шуберту в виде вступления или эпилога (коды). Напротив, общее количество тактов у Листа (34) меньше, он убирает первые два «настроечных» такта¹⁰. Без значительных изменений проводится вся мелодическая линия песни.

Экспозиционное проведение *b-moll*’ной темы выдержано в духе сурового хора, напоминающего, благодаря своему остро-пунктирному ритму, заубойные песнопения. У Листа это проведение более лаконично, чем в версии Шуберта (у него — трехголосный унисон, у Листа — двухголосный, текст: «Стоял я в мрачной думе и на портрет глядел»¹¹ (ил. 5а, б).

В лирической кульминации песни (появление тональности *Ges-dur*), предшествующей итоговому проведению главной темы, Лист в партии левой руки одновременно соединяет две мелодически-развитые линии (партия вокала и аккомпанемент к ней) и контрапунктом — в партии правой руки — добавляет собственную новую тему. В октавном удвое-

⁹ Если оставить «за скобками» хронологически более ранний юношеский Этюд № 12 (1825–26) и песню «Воспоминание о России. Листок из альбома» (ок. 1843).

¹⁰ «Настроечность» двух вступительных звуков *b* в партии фортепиано у Шуберта может трактоваться двояко: это и семантико-психологический знак — отдаленно-звучащий похоронный колокол (настройка на определенное состояние), и «прикладная» настройка для вокалиста, который вступает вслед за фортепиано.

¹¹ Здесь и далее поэтический текст приводится по: [Огарёв 1956, 92]. Краткое содержание: молодой человек рассказывает о том, как во сне он с грустью смотрел на портрет своей возлюбленной, которую потерял.

Ил. 5 а. Ф. Шуберт. Песня «Ее портрет», тт. 1–5 [Schubert 1895, 170]

Fig. 5 a. F. Schubert. The song *Her Portrait*, meas. 1–5 [Schubert 1895, 170]

Ил. 5 б. Ф. Шуберт — Ф. Лист. Транскрипция песни «Ее портрет», тт. 1–4 [Schubert — Liszt 1995, 54]

Fig. 5 b. F. Schubert — F. Liszt. The transcription of the song *Her Portrait*, meas. 1–4 [Schubert — Liszt 1995, 54]

Langsam

Ich stand in dun - klen

Trau - men und starrt' ihr Bild - niss

Lento

pp mesto

нии и в непростой ритмической организации (акцент на вторую долю, пунктир, секстоль) звучит восторженная листовская мелодия, усиливающая модуляционный эффект от сопоставления трех тональностей у Шуберта (*b-moll* — *B-dur* — *Ges-dur*) и создающая резко контрастное

Ил. 6а. Ф. Шуберт. Песня «Ее портрет», тт. 17–18 [Schubert 1895, 170]

Fig. 6a. F. Schubert. The song *Her Portrait*, meas. 17–18 [Schubert 1895, 170]

Ил. 6б. Ф. Шуберт — Ф. Лист. Транскрипция песни «Ее портрет», т. 19

[Schubert — Liszt 1995, 54]

Fig. 6b. F. Schubert — F. Liszt. The transcription of the song *Her Portrait*, meas. 19

[Schubert — Liszt 1995, 54]

a

ein La - cheln wun - der - bar, und

b

espr. assai

состояние по отношению к начальному образу (текст: «[чудесная улыбка] Явилась на устах») (ил. 6а, б).

В момент «связки» двух кульминаций (в партии вокала пауза) Лист, подчеркивая роковой трагизм поворота поэтического сюжета, останавливает внимание на возвращении из светлых грез *Ges-dur* обратно в *b-moll*, вводя в два шубертовских аккорда один лишь звук *des* (минорный терцовый тон) и продлевая фермой гармонию *b-moll* (ил. 7а, б).

Примечательна семантическая особенность в репризе транскрипции: у Листа, в отличие от оригинала песни, «открытый» финал. Окончание у Шуберта звучит обреченно-трагично (ил. 8а), у Листа — происходит резкая смена настроений, завершающаяся доминантой к *b-moll*, которую вопросом «подвешивает в воздухе» и разрешает началом следующей транскрипции в одноименный *B-dur* — в песне «Желание весны» (ил. 8б).

Ил. 7а. Ф. Шуберт. Песня «Ее портрет», тт. 22–24 [Schubert 1895, 171]

Fig. 7a. F. Schubert. The song *Her Portrait*, meas. 22–24 [Schubert 1895, 171]

Ил. 7б. Ф. Шуберт — Ф. Лист. Транскрипция песни «Ее портрет», тт. 20–22 [Schubert — Liszt 1995, 54]

Fig. 7b. F. Schubert — F. Liszt. The transcription of the song *Her Portrait*, meas. 20–22 [Schubert — Liszt 1995, 54]

a

b

Таким способом Лист смещает главный семантический акцент с завершения песни на трагической кульминации, создавая эффектную восьмитактовую кульминационную зону (тт. 21–28), начало которой еще и совпадает с точкой золотого сечения (т. 21), чего нет в шубертовском оригинале.

В кульминационно-трагическом проведении темы у Листа значительно повышается «плотность» музыкального текста (благодаря полифонизации фактуры) и выводится на самое «главное» место (в верхнем голосе) риторическая фигура *katabasis*¹² (тт. 23–25, см. ил. 9а) — скорбное поступенное нисходящее движение на протяжении полутора октав (от *фа*² до

¹² *Katabasis* (греч. спуск, нисхождение), или *Descensus* (лат.) — гаммообразное движение мелодии (или мотива) в нисходящем направлении, символизирует знаки печали: умирание, положение во гроб, «нисхождение» к смерти (ангелы Смерти), сошествие в ад, спуск в преисподнюю и в целом представляется эмблемой земной греховности

Ил. 8а. Ф. Шуберт. Песня «Ее портрет», тт. 35–36 [Schubert 1895, 171]

Fig. 8a. F. Schubert. The song *Her Portrait*, meas. 35–36 [Schubert 1895, 171]

Ил. 8б. Ф. Шуберт — Ф. Лист. Транскрипции песен «Ее портрет», тт. 33–34 и «Желание весны», тт. 1–2 [Schubert — Liszt 1995, 54–55]

Fig. 8b. F. Schubert — F. Liszt. Transcriptions of the songs *Her Portrait*, meas. 33–34 and *Desire for Spring*, meas. 1–2 [Schubert F. — Liszt F. 1995, 54–55]



*ре-бекар*¹). Такой «лирико-психологический» комментарий Листа, с одной стороны, иллюстративно компенсирует отсутствие реально звучащего поэтического текста в фортепианной транскрипции песни¹³, с другой — в полной мере передает представление о художественном образе, усиливая изначальную семантику сочинения Шуберта¹⁴. Все это отражает полноту художественного содержания и трагизма поэтического текста.

и тягот богооставленности [Кудряшов 2006, 67; Майстер 2009, 45, 110; Носина 2004, 18; Швейцер 2004, 384].

¹³ Текст: «([слёзы] стекали по моим щекам)» — дословный перевод автора статьи.

¹⁴ Примечательно, что листовский контрапункт (и в прямом, и в переносном смысле) изложен только в партии правой руки (в это время в партии левой руки «собран» весь шубертовский текст) и имеет авторский подзаголовок — *mano destra ad libitum* («правой рукой, по желанию»). Это действительно можно рассматривать как «художественно-редакторский комментарий» Листа к шубертовской музыке.

Ил. 9а. Ф. Шуберт — Ф. Лист. Транскрипция песни «Ее портрет», тт. 23–26 [Schubert — Liszt 1995, 54]

Fig. 9a. F. Schubert — F. Liszt. The transcription of the song *Her Portrait*, meas. 23–26 [Schubert — Liszt 1995, 54]

Ил. 9б. Ф. Шуберт. Песня «Ее портрет», тт. 25–27 [Schubert 1895, 171]

Fig. 9b. F. Schubert. The song *Her Portrait*, meas. 25–27 [Schubert 1895, 171]

sotto voce (mano destra ad lib.)

a

pp

un poco marcato

b

Auch mei - ne Thra - nen flos - sen mir von den Wan - gen her

pp

Завершая краткий обзор песни Шуберта и ее листовской транскрипции, следует отметить очень важное свойство этих произведений, присущее и многим *b-moll*’ным пьесам Листа, — ладогармоническое сопоставление одноименных *B-dur* и *b-moll*, на что обращают внимание и шубертоведы:

Смена унисона и хоральных аккордовых последовательностей усугубляет сдержанность изложения. В этих условиях самое незаметное отклонение приобретает важное значение. Это относится к «игре» одноименного минора и мажора в первой и последней строфе песни. В первом случае оно, можно сказать, ис-

черпывающе доносит до слушателя «чудо» оживления портрета («И лик любимый ожил, тайной мечтою согрет»); во втором — раскрывает, минуя какую бы то ни было патетику, — невозместимость утраты [Вульфius 1983, 176].

Характерность ладового сопоставления *b-moll* и *B-dur* переходит из обработки песни Шуберта в другое сочинение Листа — Третью Венгерскую рапсодию. В ней тонально-ладовая переменность выступает не как дополнительный красочный элемент, а в качестве основного средства художественной выразительности пьесы, что имеет большое формообразующее значение.

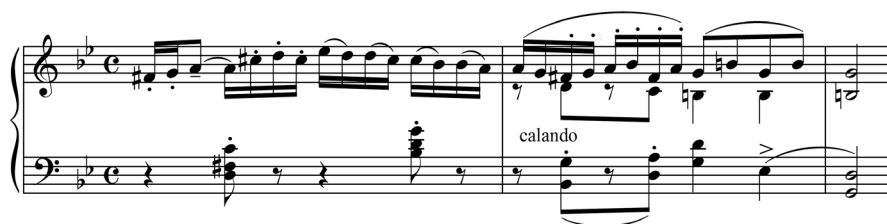
Несмотря на часто встречающееся обозначение *B-dur* как главной тональности Третьей Венгерской рапсодии, корректнее рассматривать ее не как произведение, написанное в двух тональностях (версия Мильштейна [Мильштейн 1999, 555 № 1533]), а как трехтональное — по примеру обозначения его первоначального варианта, Венгерской национальной мелодии № 11, S. 242 [Мильштейн 1999, 554–555 № 150₁₁]. Анализ плана Третьей рапсодии наглядно демонстрирует три «основных» центра: ладово-переменное звучание *b-moll* — *B-dur* (1-я тема и завершающий раздел) и *g-moll* (2-я тема). Однако если все же рассматривать «однотональный» вариант обозначения Рапсодии, следует остановиться на *b-moll* как основной для всей пьесы. Количество тактов, звучащих в *b-moll*, явно преобладает; именно в этой тональности начинается пьеса, именно в ней звучит кульминационное репризное проведение обеих тем.

Пожалуй, главной особенностью Третьей рапсодии можно назвать интенсивную тонально-ладовую изменчивость. В пределах уже первого восьмитакта (изложение первой темы) мелодия проходит через 5 (!) центров: *b-moll* (тт. 1–2), *Es-dur* (тт. 3–4), *f-moll* (т. 5), *b-moll* (тт. 6–7), *B-dur* (т. 8). Эта смена идет весьма «квадратно», что, с одной стороны, нетипично для импровизационно-рапсодийного начала, но, с другой, позволяет хорошо ощутить всю ладовую подвижность без нарушения единства музыкальной формы. Для того чтобы своеобразие мелодии лучше ощущалось, Лист проводит ее еще один раз (точный повтор темы).

Повторяется и вторая тема — для максимально полного экспонирования народной мелодии Рапсодии. В ней сохраняется ладовая переменность мажора и минора: завершение *g-moll* ной темы осуществляется в одноименном мажоре (кадансы в тт. 26–27 и 37–38). Но в отличие от первой, в ней уже нет столь частой смены тональностей, появляется типичный венгерский звукоряд с двумя увеличенными секундами (ил. 10):

Ил. 10. Ф. Лист. Венгерская рапсодия № 3, тт. 25–27 [Liszt 1972, 41]

Fig. 10. F. Liszt. *Hungarian Rhapsody* № 3, meas. 25–27 [Liszt 1972, 41]

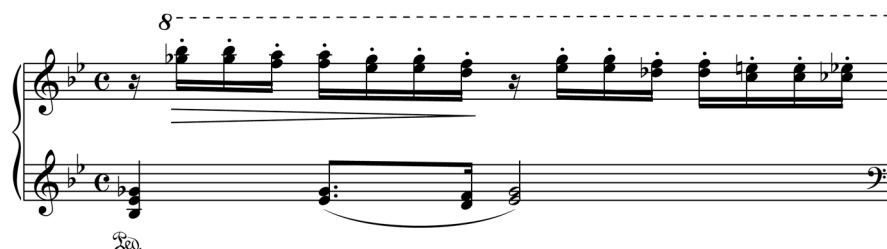


В целом же на протяжении всей относительно небольшой пьесы (66 тактов) тонально-ладовые изменения происходят 29 раз (!), а мажоро-минорной переменности третьей ступени (*d* и *des/cis*) нет только в двух последних тактах.

Из важнейших моментов, напрямую связанных с тональной семантикой произведения, следует остановиться на драматической и, одновременно, фонической (колористической) кульминации (тт. 54–61). Именно в этом разделе появляется политональный фрагмент: *b-moll* звучит в партии левой руки, а в партии правой руки в это время происходит нисходящее движение, в первый раз — секстами в духе оперного «дуэта согласия» (тт. 56–57, ил. 11), и, во второй раз, октавами (тт. 60–61)¹⁵ по звукам натурального *E-dur*.

Ил. 11. Ф. Лист. Венгерская рапсодия № 3, тт. 55–57 [Liszt 1972, 43–44]

Fig. 11. F. Liszt. *Hungarian Rhapsody* № 3, meas. 55–57 [Liszt 1972, 43–44]



¹⁵ Нелишним будет отметить и количество ступеней, в диапазоне которых происходит поступенный мелодический спуск (явные признаки фигуры *katabasis*): в первый раз на 12 ступеней — от *re-diez*³ до *соль-диез*² (ноты верхнего голоса), и на 13 ступеней — от *фа-диез*³ до *ля*² — во второй.



Композитор специально проводит в кульминации пьесы одновременно две полярные — в его семантическом представлении — тональности: «божественный» (религиозный) *E-dur* и «дьявольский», «приносящий смерть» *b-moll*. Здесь также имеет символическое значение отсылающее к барочной традиции *тритоновое* соотношение указанных тональностей¹⁶.

Показательно, что ряд важных семантических элементов, рассмотренных в шубертовской транскрипции и в Рапсодии № 3, присутствует и в двух других *b-moll*ных произведениях Листа — в Трансцендентном этюде «Метель» и в «В польской манере» из цикла «Рождественская елка».

Проведенный ретроспективный обзор примеров использования тональности *b-moll* однозначно указывает на схожую трактовку разными композиторами данной тональности: от начатой Бахом традиции применения ее в связи с евангельскими трагически-похоронными образами до романтиков (зрелое и позднее творчество Бетховена, песни Шуберта, фортепианные сочинения Шопена и Листа), разносторонне развивающих сферу образов Смерти в своих сочинениях. Трактовка *b-moll* в творчестве Листа органично продолжает сложившуюся традицию, она во многом тождественна семантике данной тональности в сочинениях дру-

¹⁶ «Уже в ранних произведениях Листа тритоновые соотношения играют важную роль, как в построении формы, так и в модуляционном плане целых частей» [Gardonyi 1969, 194 (перевод автора статьи)].

гих композиторов-романтиков, не обязательно разделяющих музыкально-программную концепцию Листа.

Даже краткий анализ листовской семантики доказывает, что композитор предполагал содержательное наполнение разных тональностей, в том числе и *b-moll*, совершенно конкретными значениями. Можно даже говорить о том, что Лист, обращаясь к такой семантической модели, предвидел и, возможно, начинал формировать одну из самых важных тенденций семантики XX в. — тенденцию «синтеза, взаимодействия жанровых моделей», с таким ее результатом, как «многозначность, семантическая многоплановость произведений, генетически связанных с культурным наследием разных эпох» [Денисов 2014, 90 (*курсив в цитате* — Денисов)]. Символические значения тональностей (как и музыкально-риторические фигуры) — значимая часть единого семантического инструментария и содержательного наполнения музыкальных произведений Листа, исторически восходящих к барочной традиции.

Список источников

- [1] Асафьев 1971 — Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / ред. и коммент. Е. М. Орловой. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
- [2] Берченко 2005 — Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». Москва: Классика-XXI, 2005. 372 с.
- [3] Вашкевич 2010 — Вашкевич Н. Л. Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис: Словарь музыкальных форм. Тверь: Тверской областной учебно-методический центр учебных заведений культуры и искусства, 2010. 80 с.
- [4] Вульфийус 1983 — Вульфийус П. А. Франц Шуберт: Монография. Москва: Музыка, 1983. 447 с.
- [5] Гольденвейзер 1966 — Гольденвейзер А. Б. Тридцать две сонаты Бетховена. Москва: Музыка, 1966. 288 с.
- [6] Гусева 2002 — Гусева А. В. О семантике тональности и о тональном развитии в музыке на основе теории П. Флоренского о пространстве и времени в искусстве // Памяти Павла Флоренского. Философия. Музыка: Сборник статей к 120-летию со дня рождения о. Павла (1882–2002) / Сост. С. М. Сигитов, Т. А. Апинян, А. В. Гусева. Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Творческий центр им. Павла Флоренского. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2002. С. 187–195.
- [7] Денисов 2014 — Денисов А. В. Музыка XX века: очерки о композиторах XX века. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. 110 с. (Композиторы. Очерки жизни и творчества).
- [8] Казанцева 2012 — Казанцева Л. П. Семантика тональности: вопросы методологии исследования // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: Сб. науч. ст. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовской государственной

- консерватории имени С. В. Рахманинова, 2006. С. 117–135. Электронная копия: Музыкальное содержание. Проект регионального музыкально-исследовательского сообщества Лаборатория музыкального содержания, 2009–2024. URL.: <http://muzsoderjanie.ru/component/content/article/6-nauchnie-publicacii/109-semantika-tonal.pdf> (дата обращения: 06.09.2023).
- [9] Кремлѐв 1970 — *Кремлѐв Ю. А.* Фортепианные сонаты Бетховена. Москва: Советский композитор, 1970. 336 с.
- [10] Кудряшов 2006 — *Кудряшов А. Ю.* Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX веков. Санкт-Петербург: Лань, 2006. 432 с.
- [11] Майстер 2009 — *Майстер Х.* Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И. С. Баха. Москва: Классика – XXI, 2009. 112 с. (Искусство интерпретации).
- [12] Мильштейн 1967 — *Мильштейн Я. И.* «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. Москва: Музыка, 1967. 393 с.
- [13] Мильштейн 1999 — *Мильштейн Я. И.* Ференц Лист. Москва: Музыка, 1999. 686 с.
- [14] Нейгауз 1988 — *Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. Изд. 5-е. Москва: Музыка, 1988. 240 с.
- [15] Носина 2004 — *Носина В. Б.* Символика музыки И. С. Баха. Москва: Классика – XXI, 2004. 56 с.
- [16] Огарѐв 1956 — *Огарѐв Н. П.* Избранные произведения в 2 т. Т. 1. Москва, 1956. 492 с.
- [17] Хохлов 1987 — *Хохлов Ю. Н.* Песни Шуберта: черты стиля. Москва: Музыка, 1987. 302 с.
- [18] Швейцер 2004 — *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. Москва: Классика – XXI, 2004. 816 с.
- [19] Beethoven 1862–1890 — *Beethoven L.* Sonate No. 23, Op. 57 // Werke in 29 volumes. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862–1890. Serie XVI (Volume XVI): Pianoforte-Sonaten, Band 2, No. 146: Sonate No. 23, Op. 57, f moll. S. 165–190.
- [20] Gardonyi 1969 — *Gardonyi Z.* Neue Tonleiter- und Sequenztypen in Liszts Frühwerken (Zur Frage der „Liszt Sequenzen“) // Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, T. 11, Fasc. 1/4. 1969. S. 169–199.
- [21] Liszt 1972 — *Liszt F.* Hungarian Rhapsody No. 3, S. 244–3 // Neue Liszt-Ausgabe. Serie 1, Band 3 (Hungarian Rhapsodies I). Editors: Zoltan Gardonyi, Istvan Szelenyi. Budapest: Editio Musica, 1972. S. 40–44.
- [22] Schubert 1895 — *Schubert F.* Ihr Bild (Gedicht von H. Heine) // Schubert's Werke, Serie XX, Band 9. 1827–28 b. z. „Schwanengesang“, No. 562. Editor: Eusebius Mandyczewski. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895. S. 170–171.
- [23] Schubert — Liszt 1995 — *Schubert F. — Liszt F.* Schwanengesang / Lieder von Franz Schubert. Für das Pianoforte übertragen von Franz Liszt // Neue Liszt-Ausgabe. Serie 2, Band 21 (Transcriptions VI), S. 560 (R 245). Editors: Imre Mező, Imre Sulyok. Budapest: Editio Musica, 1995. S. 3–97.

References

- [1] Asafyev, Boris V. (1971). *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process], edition and commentaries by Elena M. Orlova. Leningrad: Muzyka, 376 p. (in Russian).

- [2] Berchenko, Roman E. (2005). *V poiskakh utrachennogo smysla. Boleslav Yavorskiy o "Khorosho temperirovannom clavire"* [In search of lost meaning. Boleslav Jaworski about the Well-Tempered Clavier]. Moscow: Klassika – XXI, 372 p. (in Russian).
- [3] Vashkevich, Nikolai L. (2010). *Semantika muzykal'noy rechi. Muzykal'nyy sintaksis: Slovar' muzykal'nykh form* [The semantics of musical speech. Musical syntax: A Dictionary of Musical Forms]. Tver: Tverskoy oblastnoy uchebno-metodicheskiy tsentr uchebnykh zavedeniy kul'tury i iskusstva, 80 p. (in Russian).
- [4] Wulfius, Pavel A. (1983). *Franz Schubert [Franz Schubert]*: Monograph. Moscow: Muzyka, 447 p. (in Russian).
- [5] Goldenweiser, Alexander B. (1966). *Tridtsat' dve sonaty Beethovena [Beethoven's thirty-two sonatas]*. Moscow: Muzyka, 288 p. (in Russian).
- [6] Guseva, Aelita V. (2002). "O semantike tonal'nosti i o tonal'nom razvitiy v muzyke na osnove teorii P. Florenskogo o prostranstve i vremeni v iskusstve" ["About the semantics of tonality and tonal development in music on the basis of P. Florensky's theory of space and time in art"]. In *Pamyati Pavla Florenskogo. Filosofiya. Muzyka. Sbornik statey k 120-letiyu so dnya rozhdeniya o. Pavla (1882–2002)* [In memory of Pavel Florensky. Philosophy. Music. Collection of articles for the 120th anniversary of the birth of Fr. Paul (1882–2002)], compilers Sergey M. Sigitov, Tamara A. Apinyan, Aelita V. Guseva. St.-Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, Pavel Florensky Creative Centre. St. Petersburg: Dmitry Bulanin, pp. 187–195 (in Russian).
- [7] Denisov, Andrei V. (2014). *Muzyka XX veka: ocherki o kompozitorakh XX veka. [XX century music: essays on 20th century composers]* St. Petersburg: Compozitor • Saint Petersburg, 110 p. (Composers. Essays on life and work). (in Russian).
- [8] Kazantseva, Lyudmila P. (2012). "Semantika tonal'nosti: voprosy metodologii issledovaniya" ["Semantics of tonality: issues of research methodology"]. In *Muzykal'noe sodержanie: sovremennaya nauchnaya interpretatsiya [Musical content: modern scientific interpretation]*: collection of scientific articles. Rostov on Don: Izdatel'stvo Rostovskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni S. V. Rakhmaninova, pp. 117–135. Electronic version: Project of the regional music research community Laboratory of Musical Content, 2009–2024. Available at: <http://muzsoderjanie.ru/component/content/article/6-nauchnie-publicacii/109-semantika-tonal.pdf> (accessed: 06.09.2023) (in Russian).
- [9] Kremlev, Yuliy A. (1970). *Fortepiannye sonaty Beethovena [Beethoven's piano sonatas]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 336 p. (in Russian).
- [10] Kudryashov, Andrei Yu. (2006). *Teoriya muzykal'nogo sodержaniya. Khudozhestvennyye idei evropeyskoy muzyki XVII–XX vekov [The Musical content theory. Artistic ideas of European music of the XVII–XX centuries]*. St. Petersburg: Lan', 432 p. (in Russian).
- [11] Meister, Hubert (2009). *Muzykal'naya ritorika: klyuch k interpretatsii proizvedeniy J. S. Bacha [Musical rhetoric: the key to interpreting the works of J. S. Bach]*. Moscow: Klassika – XXI, 112 p. (The Art of Interpretation). (in Russian).
- [12] Milshtein, Yakov I. (1967). "Khorosho temperirovanny klavir" J. S. Bacha i osobennosti ego ispolneniya ["The Well-Tempered Clavier" J. S. Bach and the peculiarities of its performance]. Moscow: Muzyka, 393 p. (in Russian).
- [13] Milshtein, Yakov I. (1999). *Ferenz Liszt [Ferenc Liszt]*. Moscow: Muzyka, 686 p. (in Russian).

- [14] Neuhaus, Henrich G. (1988). *Ob iskusstve fortepiannoy igry: Zapiski pedagoga* [On the Art of Piano Playing: Notes of a Pedagogue]. Edition 5th. Moscow: Muzyka, 240 p. (in Russian).
- [15] Nosina, Vera B. (2004). *Simvolika muzyki J. S. Bacha* [Symbolism of the music of the J. S. Bach]. Moscow: Klassika – XXI, 56 p. (in Russian).
- [16] Ogarev, Nikolay P. (1956). *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, 492 p. (in Russian).
- [17] Khokhlov, Yuriy N. (1987). *Pesni Shuberta: cherty stilya* [Schubert's songs: style traits]. Moscow: Muzyka, 302 p. (in Russian).
- [18] Schweitzer, Albert (2004). *Johann Sebastian Bach* [Johann Sebastian Bach]. Moscow: Klassika – XXI, 816 p. (in Russian).
- [19] Beethoven, Ludwig (1862–1890). “Sonate No. 23, Op. 57” In *Werke in 29 volumes*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862–1890. Serie XVI (Volume XVI): Pianoforte-Sonaten, Band 2, No. 146: Sonate No. 23, Op. 57, f moll. S. 165–190.
- [20] Gardonyi Zoltan (1969). “Neue Tonleiter- und Sequenztypen in Liszts Frühwerken (Zur Frage der ‘Liszt Sequenzen’)”. In *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 11, Fasc. 1/4. 1969. S. 169–199.
- [21] Liszt, Franz (1972). “Hungarian Rhapsody No. 3, S. 244–3”. In *Neue Liszt-Ausgabe. Serie 1, Band 3 (Hungarian Rhapsodies I)*, Editors: Zoltan Gardonyi, Istvan Szelenyi. Budapest: Editio Musica, S. 40–44.
- [22] Schubert, Franz (1895). “Ihr Bild (Gedicht von H. Heine)”. In *Schubert's Werke, Serie XX, Band 9. 1827–28 b. z. „Schwanengesang“, No. 562*. Editor: Eusebius Mandyczewski. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895. S. 170–171.
- [23] Schubert, Franz – Liszt, Franz (1995). „Schwanengesang / Lieder von Franz Schubert. Für das Pianoforte übertragen von Franz Liszt“. In *Neue Liszt-Ausgabe. Serie 2, Band 21 (Transcriptions VI)*, S. 560 (R 245), Editors: Imre Mező, Imre Sulyok. Budapest: Editio Musica, 1995. S. 3–97.

Статья поступила в редакцию: 12.12.2023; одобрена после рецензирования: 20.12.2023; принята к публикации: 15.01.2024; опубликована: 25.03.2024.

The article was submitted: 12.12.2023; approved after reviewing: 20.12.2023; accepted for publication: 15.01.2024; published: 25.03.2024.



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

Press, 2020. Участвовала в конференциях к юбилею Прокофьева в городах России, а также в Кёльне, Манчестере, Дареме, Батон Руж, Нью-Йорке и др. Автор сценариев телевизионных фильмов и передач, среди них «Простодушный человек с серыми глазами» (ЦТ, 1991), «Геннадий Рождественский» (2001) и др. Принимала участие в телепередачах «Музыка в эфире» (со Св. Прокофьевым, 1991), «Абсолютный слух», «Наблюдатель», документальном фильме “Verschlossene Heimat” (Германия — Франция, 1999) и др.

Наталья Гариевна Стейт — пианистка, преподаватель фортепиано в Детской музыкальной школе имени П. А. Серебрякова (Санкт-Петербург), аспирант кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (научный руководитель — профессор, доктор искусствоведения А. В. Денисов). С отличием окончила фортепианный факультет (2020) и ассистентуру-стажировку СПбГК (2022, класс заслуженного артиста России профессора Л. М. Зайчика). Участвовала в 7 научных конференциях, опубликовала 7 научных статей (общий объем — 6 п. л.), 3 из которых — в изданиях, включенных в Перечень ВАК.

Мэгуми Ханья — музыковед, магистр искусств (2021), докторант Токийского университета, аспирант Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (кафедра истории зарубежной музыки, научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор Т. В. Шабалина). Автор ряда статей о жизни и творчестве А. Г. Шнитке, среди них: «Музыка А. Г. Шнитке для фильма А. Ю. Хржановского „В мире басен“: К проблеме полистилистики» (2023); «Минао Сибата и Альфред Шнитке: Композиторы „шестидесятники“» (2022). Область научных интересов связана также с изучением творчества И. С. Баха российскими и советскими музыковедами; на данную

тематику, such as “A simple-hearted man with grey eyes” (1991), “Gennadi Rozhdestvenski”, 2001 and other. Participated in TV films and programs: “Music on air” (together with Sviatoslav Prokofiev, 1991), “Verschlossene Heimat” (Germany — France, 1999), “Our Prokofiev” (Russia, 2016); in the programs “Observer”, “Absolute pitch” etc. Chief adviser at Prokofiev’s Museum in Moscow.

Natalia G. Steyt — graduated with honors from the Piano Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory in 2020 (class of Professor Leonid M. Zaichik, Honored Artist of Russia) and entered the same department as a trainee assistant (class of Professor Leonid M. Zaichik) and then continued as a postgraduate student of the Department of History of Foreign Music (supervisor — Professor, Doctor of Art History Andrei V. Denisov). She also teaches piano at the Pavel A. Serebryakov Children’s School of Music in Saint Petersburg. N. Steyt has participated in 7 scientific conferences, published 7 scientific articles (total volume of 6 printed sheets), 3 of which are in the editions recommended by the Higher Attestation Commission.

Megumi Hanya is a musicologist, a Master of Arts (2021), a PhD student at the University of Tokyo, a postgraduate student at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (the Foreign Music History Department; scientific supervisor — Doctor of Art Studies, Professor Tatiana V. Shabalina). Author of many articles on life and work of Alfred Schnittke, among which: “Alfred Schnittke’s Music for Andrey Khrzhanovsky’s *In the World of Fables*: The Problem of Polystylism” (2023); “Minao Shibata and Alfred Schnittke: The Composers-*Sixtiers*” (2022). Her research interests are also connected with the study of Johann Sebastian Bach’s work by Russian and Soviet musicologists; on this topic she published the article: “B. L. Yavorsky and A. Sch-

opera musicologica
научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 16. № 1. 2024

Подписано в печать 25.03.2024. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 14,5. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 2112-24.

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