

RU

Семантический анализ музыкально-художественного содержания «Трансцендентных этюдов» Ф. Листа (на материале этюдов As-dur и f-moll)

Стейт Н. Г.

Аннотация. «Трансцендентные этюды» Ференца Листа более полутора веков занимают одно из ключевых мест в репертуаре пианистов. Цель исследования - раскрытие основных аспектов художественно-образного и символического содержания данного фортепианного цикла на примере двух этюдов - Ля-бемоль мажор и фа минор (№ 9-10) с помощью комплексного музыкально-теоретического анализа. Научная новизна статьи заключается в обращении автора к теме мотивной символики в рассматриваемом сочинении: в рамках семантического анализа впервые особое внимание уделяется использованию Ф. Листом музыкально-риторических фигур, анализируются художественные связи «Трансцендентных этюдов» с сочинениями других композиторов, рассматриваются вопросы семантики тональностей. В результате проведенного исследования анализируемого музыкального материала и системного обзора научно-литературных источников выявлено устойчивое применение Листом характерных приемов, отражающих его концептуальные представления при формировании смыслового содержания «Трансцендентных этюдов», что имеет ключевое значение для интерпретации художественно-музыкальных образов цикла.

EN

Semantic Analysis of Musical and Artistic Content of F. Liszt's "Transcendental Etudes" (Based on As-dur and f-moll Etudes)

Steyt N. G.

Abstract. For more than a century and a half, Franz Liszt's "Transcendental Etudes" have occupied one of the key places in pianists' repertoire. The aim of the research is to reveal the main aspects of the artistic-figurative and symbolic content of this piano cycle by the example of two etudes - A-flat major and F-minor (№ 9-10) with the help of a complex musical-theoretical analysis. The scientific originality of the article lies in the author's reference to the theme of motivational symbolism in the work under consideration: within the framework of semantic analysis, for the first time, special attention is paid to F. Liszt's use of musical-rhetorical figures; the artistic connections of "Transcendental Etudes" with the works of other composers are analysed, and issues of semantics of tonalities are considered. As a result of the study of the analysed musical material and a systematic review of scientific and literary sources, Liszt revealed the sustainable use of characteristic techniques that reflect his conceptual representations in the formation of the semantic content of "Transcendental Etudes", which is of key importance for the interpretation of artistic and musical images of the cycle.

Введение

Актуальность темы исследования связана с до сих пор определяющим влиянием «художественной революции», проведенной Ф. Листом в области фортепиано (и в исполнительском, и композиторском направлениях) в середине XIX века, на всю пианистическую исполнительскую практику. И одной из общепризнанных вершин данного поворотного этапа виртуозного романтического стиля является грандиозный цикл Листа – «Трансцендентные этюды». Это произведение исключительно востребовано пианистами разных поколений, интерес к нему сохраняется уже на протяжении более полутора столетий, многие выдающиеся исполнители (среди них: Св. Рихтер, Л. Берман, Д. Немировский, В. Овчинников, М. Лидский, К. Аррау, Х. Боле, Г. Йохансен, Л. Кентнер, Дж. Роуз, Д. Цифра, К. Франс, Фр.-Р. Дюшаль, Е. Яндо, Л. Ховард) записали или отдельные

этюды, или весь цикл. В наши дни «Трансцендентные этюды» Ференца Листа также часто звучат на российской и мировой концертной эстраде. Их исполняют на таких престижных международных конкурсах, как имени королевы Елизаветы в Брюсселе, имени Чайковского в Москве, имени Листа в Будапеште и Веймаре, имени Шопена в Варшаве. Среди победителей этих состязаний запомнились своими интерпретациями этюдов листовского цикла: Фр. Кемпф, А. С. Отт, Б. Гильтбург, Б. Березовский, Е. Кисин, М. Култышев и Д. Трифонов, удостоенный за свою запись этюдов премии «Грэмми» (28.01.2018).

Но, несмотря на столь огромную популярность «Трансцендентных этюдов», в существующей музыкальной научной литературе крайне мало системных исследований, целостно рассматривающих это уникальное сочинение и раскрывающих его содержательную сторону. Пожалуй, единственная подобная работа на русском языке по данной теме – это «Этюды Ф. Листа» Я. И. Мильштейна, издание, выпущенное к международному конкурсу им. Чайковского в 1961 (Мильштейн, 1961). Естественно, что за прошедшие шестьдесят лет появился новый материал, требующий разностороннего изучения, во многом поменялась в свете новых музыковедческих открытий в области теории музыкального содержания и сама концепция аналитического разбора музыкальных произведений.

Актуальность темы представленной работы также отражает проблему практической реализации комплексного музыковедческого семантического анализа (далее сокращённо – «семантический анализ») в сочинениях эпохи Романтизма с рассмотрением музыкально-риторических фигур. Важность этой проблематики отмечают современные исследователи, констатируя, что «понятийный аппарат учения о музыкальных фигурах активно применяется в интерпретационном контексте» и что «данная проблема заслуживает дальнейшего осмысления, поскольку многое зависит от того, стремится ли автор исследования, опираясь на установки истории теории музыки, оперировать понятиями и терминами, в которых мыслил свою музыку композитор, или же допускает поиски нового понятийного аппарата» (Мальцева, 2020, с. 157, 160). Более ёмко и применительно к конкретно рассматриваемому музыкальному материалу эта проблема может быть сформулирована как проблема возможности раскрытия музыкально-художественного содержания «Трансцендентных этюдов» посредством семантического анализа этюдов As-dur и f-moll. В результатах решения этой проблемы, представляется и практическая значимость статьи, поскольку сама возможность подобного аналитического подхода и итоги семантического анализа дают новую информацию, необходимую для творческой деятельности каждого исполнителя, обращающегося к интерпретации «Трансцендентных этюдов». Рассматриваемые в статье вопросы также могут найти применение в музыкально-педагогической практике и быть достойны внимания широкой аудитории, интересующейся историей и эстетикой музыкального искусства.

Постановка и решение задач, необходимых для достижения цели исследования, производится в следующей последовательности:

- 1) обзор отличительных особенностей всех трёх редакций цикла и формулирование важнейших принципов фортепианного стиля Ференца Листа (раздел I);
- 2) выявление центральных тем Романтизма в музыке и констатация обращения Листа к творческому наследию других композиторов: его современников и мастеров прошлого (раздел II);
- 3) анализ реализации Листом семантики тональностей, мелодического соответствия мотивов музыкально-риторическим фигурам и претворения им принципов программности, оркестральной колористики и мелодической декламации на примере разбора Этюдов As-dur и f-moll (разделы III и IV).

Работа опирается на метод комплексного музыкально-теоретического анализа и на метод системного обобщения научных знаний по исследуемой теме с приведением развёрнутых цитат, которые максимально точно выражают современное понимание эпохи музыкального романтического направления в историческом и эстетическом контекстах. Цитатный корпус позволяет дать убедительную аргументацию актуальности выбранной темы и обосновать правомерность выбранного научного подхода к разбору музыкального материала.

Теоретической базой исследования являются нотные издания трёх редакций «Трансцендентных этюдов» (Лист, 1967; Liszt, 1910; Liszt, 1911), литературные источники, которые включают с себя монографии и фундаментальные музыковедческие работы (Захарова, 1983; Крауклис, 1974; Кудряшов, 2006; Майстер, 2018; Мильштейн, 1961; Мильштейн, 1999; Нейгауз, 1988; Швейцер, 2004), ряд научных статей современных отечественных авторов (Демченко, 2002; Денисюк, 2012; Мальцева, 2020; Митекина, 2012; Новикова, 2016; Носина, 2004; Рева, 2015; Яворский, 2017). Обе литературные категории представлены и зарубежными источниками (Howard, 1994; Howard, 1996; Walker, 1970). Выбор анализируемого материала не случаен: этюды № 9-10 представляют собой микроцикл, художественное содержание которого демонстрирует главные темы Романтизма в музыке.

Основная часть

«Трансцендентные этюды» – третья редакция «Двенадцати этюдов» – были завершены Листом в 1851 году и вместе с «Большими этюдами по каприсам Паганини» подытожили основные искания композитора в этом жанре. Каждый из этюдов имеет программный литературный, символический и философский образы.

Предваряя раздел, посвящённый раскрытию проблемы музыкальной символики в цикле («символика» подразумевается в широком понимании этого слова: и семантика тональности, и музыкально-риторические фигуры, одним словом, всё, что отражает авторскую концепцию через знак-символ), необходимо отметить основные, поворотные моменты трёх редакций этюдов, к работе над которыми композитор возвращался

на протяжении четверти века: «Особенность творческого процесса Листа состояла в неоднократном обращении к тому или иному художественному замыслу. Отчасти это было связано с его пианистической практикой, с внесением изменений, возникающих в ходе разных исполнительских прочтений произведения. Но главная причина заключалась в неустанной шлифовке материала, в стремлении довести его “до кондиции”. Так, в ходе кристаллизации исходного “проекта” “12 этюдов” (1826) претерпели коренную трансформацию в 1838-м, а окончательный вид приобрели только в 1851 году, превратившись в “Этюды трансцендентного исполнения”» (Демченко, 2002, с. 15).

Первая редакция цикла – «Юношеские этюды» (1825-1826 годы) – была создана Листом в четырнадцатилетнем возрасте как приношение своему учителю – К. Черни. Этот опус во многом написан еще под влиянием стиля Черни и Гуммеля (Howard, 1994, с. 3), с их классическим пониманием жанра этюда. Но уже в первой редакции прослеживается техническая многозадачность каждого этюда и зарождение романтически-виртуозного стиля Листа: «Это музыка композитора-романтика с прихотливой, изящной мелодией, интересными гармоническими сдвигами, с фантазией применения технических приемов в одном произведении. Лист отходит от традиций Карла Черни, когда, согласно классической установке, этюд посвящался выработке одного вида техники или приема» (Денисюк, 2012, с. 248). «Юношеские этюды» являются первой попыткой композитора заменить сугубо инструктивный характер этюдного жанра более развитым в виртуозно-техническом и в музыкально-драматургическом планах. Это был первый этап фортепианной эволюции в этюдном цикле, позволивший Ф. Листу создать абсолютно новые средства виртуозно-художественной выразительности фортепиано, представленные во второй и третьей редакциях рассматриваемого цикла.

«Двенадцать больших этюдов» (1832-1836 годы) – вторая редакция – были написаны Листом во время его концертных турне по Европе и в один период с «Бравурными этюдами» (1-я редакция «Этюдов по каприсам Паганини»), «Альбомом путешественника», «Поэтическими и религиозными гармониями» и 1-й редакцией Первого и Второго «Годов странствий» («Швейцария» и «Италия»). Фактурная сложность этих произведений проявляется в ультрашироком расположении аккордов, интервалов, репетициях «скрытыми октавами» (Трансцендентный этюд № 2), арпеджио терциями и необычном распределении принципиально разных видов техники между руками. Эти сочинения композитор писал, исходя из своих уникальных пианистических возможностей. Ф. Лист стремился к достижению максимального «супер-виртуозного» эффекта от своих интерпретаций, что выразилось в совершенно новой манере композиторского стиля: «Открывая неведомые до того ресурсы фортепианного исполнительства, вводя небывалые еще средства выразительности, композитор зачастую выдвигает на передний план акцентированно виртуозный стиль, в котором феерия пассажей, головокружительные каскады октав и циклопическая мощь аккордики соседствуют с ювелирно отделанным “бисером” мелкой техники. Что касается укрупненно-фрескового стиля, то здесь генезис обогащения фактуры справедливо видят в уподоблении приемам оркестрового письма» (Демченко, 2002, с. 2).

Финальная редакция цикла – «Трансцендентные этюды» – закончена в Веймарский период, когда Лист, завершив свою пианистическую карьеру, становится дирижером Веймарского придворного театра. Музыкант активно пропагандирует оперные и оркестровые сочинения своих современников. В этот период он сочиняет много симфонической музыки и редактирует созданные им ранее фортепианные произведения, включая «Трансцендентные этюды», в которых переосмысливает средства фортепианно-исполнительской выразительности. Он симфонизирует фортепианную фактуру и находит новые тембровые краски: «Лист воспринимал и ценил этот инструмент за возможность воспроизвести мощное многокрасочное звучание оркестра. <...> Именно симфоническая трактовка фортепиано сделала Листа новатором в области фортепианной музыки. Он продолжает развитие традиций концертно-виртуозного пианизма, одной из главных черт которого была оркестральность: изобилие красок и звучаний, охват всего семиоктавного диапазона инструмента, преобладание “крупного штриха”. В его фортепианном стиле главенствует блеск, виртуозный размах, мощь, особый декламаторский пафос» (Рева, 2015, с. 170). И если о принципе *оркестральности фортепиано* в музыке Листа сказано в музыковедческой литературе достаточно много, то второй принцип – *принцип музыкальной декламации* (от лат. *declamatio* – «упражнение в красноречии», искусство произнесения стихов или прозы) в свете рассмотрения символических мотивов приобретает особое значение, поскольку «желание Листа сблизить музыкальную фразу с речевыми интонациями, придать ей широкий, “разговорный” характер, вывести членение её из естественного ритма слов» (Мильштейн, 1999, с. 177) можно рассматривать как проявление вербализации, стремление привнести в мелодию значение слова-символа: «Мелодия всё чаще принимает у него *речитативную форму*, не вмещающуюся в квадратные рамки тактов... В сочетании со своеобразным использованием интервалов (например, яркие скачки, повышающие динамику речи и напоминающие патетические возгласы, альтерированные ходы, способствующие возбуждению и страстности, усиливающие напряжённость музыкальной речи) и мастерским “поэтическим” распределением акцентов... значительно повышает речевую выразительность музыки» (Мильштейн, 1999, с. 178).

И, наконец, третьим важнейшим принципом, во многом благодаря которому можно предметно говорить о «конкретной», символически выраженной художественной содержательности пьес цикла, принципом, реализованным в окончательной редакции «Трансцендентных этюдов», является *принцип программности*. Необходимо отметить, что ни в первой, ни во второй редакциях этюдов нет никаких программных подзаголовков (1) (здесь и далее в круглых скобках ссылка на примечания. – Н. С.), как нет там и отсылки к философской терминологии. И то, что «12 этюдов трансцендентного исполнения» (полное название цикла) композитор снабжает

названиями в духе картинной программности, приближая их к фортепианным «поэмам» (2), является проявлением зрелого стиля композитора и весомым доказательством того, что Лист сознательно наполнял свои сочинения ясным содержанием. Можно констатировать, что *все совпадения у Листа* (семантика тональностей, символика музыкальных мотивов, формулировка художественных идей словом и прочие композиционно-технические средства) *не случайны*: «Программа для Листа – прежде всего выражение общей концепции произведения, исходной точки, от которой он идёт. И это формулирование делается им, несомненно, не только для других, но и для себя (как средство, помогающее уяснить цель и направленность работы). Таким образом, процесс творчества у Листа с самых истоков замысла протекал много рассудочней, чем у других музыкантов. В дальнейшем, при воплощении замысла и его технической обработке, роль сознательного элемента ещё более увеличивалась. <...> В этом отношении позиция его во многом противоположна позиции музыкантов, воспитанных в духе немецкого романтизма» (Мильтштейн, 1999, с. 192-193). И если мы хотим понять, какие смыслы композитор вкладывал в каждую из пьес этюдного цикла, то мы должны не только внимательно изучить программные названия и связанный с ними художественно-смысловой круг образов, но и учитывать все вышеизложенные аспекты, позволяющие близко подойти к верному пониманию музыкальной содержательности рассматриваемых сочинений.

Приступая к разбору «Трансцендентных этюдов» с точки зрения проявления содержания, заложенного в них автором, следует отметить несколько ключевых аспектов, отражающих уже заявленные ранее 3 принципа: *программности содержания, оркестровости фортепианного звучания и использования различных приёмов музыкальной декламации*. Специфика использования этих принципов отражает основные особенности фортепианного стиля Листа, который по многим параметрам является синонимом романтизма в музыке.

Такая неопределённая до сих пор терминологически «исходная историко-типологическая категория, характеризующая искусство необычных, “открытых”, бесконечно изменчивых, незавершённо-загадочных, пребывающих в постоянном становлении форм» (Кудряшов, 2006, с. 227), называемая «романтизмом» ещё с гётевских времён, создаёт известную сложность при попытке её системного разбора с точки зрения музыки как научной дисциплины. Но есть два первостепенных смысловых аспекта, присущих только этому культурному явлению XIX века и позволяющих говорить о музыкальном романтизме как о едином направлении – в историческом и эстетическом планах. Эти два аспекта присутствуют в творчестве каждого значимого композитора-романтика: «Это **Любовь**, чьё присутствие наполняет собой вокальную и инструментальную лирику Р. Шумана, Ф. Листа, Э. Грига, чья жизненно-подобная вездесущность приводит к выдвиганию на первый план... целых по тематике жанров: романс, опера... разнообразные “Песни без слов”, ноктюрны, Liebestraume и т.д., **и Смерть**, воплощения которой в качестве онтологически-жизненной проблемы до эпохи романтизма в музыкальном искусстве, по-видимому, не существовало» (Кудряшов, 2006, с. 235)⁽³⁾. Обе эти центральные темы романтизма – Любовь и Смерть – являются главными и в анализируемых здесь двух этюдах (№ 9-10), объединённых в некий «микроцикл», причём не только художественно-образным противопоставлением (также один из главнейших романтических принципов организации материала внутри сложно-циклической формы), но и гармонической связью двух параллельных тональностей.

Ещё одной отличительной особенностью композиторов, представляющих эпоху романтизма, является их обращение к музыкальному наследию прошлого и фигура Ф. Листа в этом отношении очень показательна.

Широта творческих интересов Листа и как пианиста, и как композитора огромна: от григорианских хоралов (4) через музыкальные идеи И. С. Баха (5), симфонизм Бетховена (6) и абсолютно новое звучание фортепиано у Шопена (7), до современнейших ему музыкально-драматургических нововведений Р. Вагнера.

Конечно, невозможно сказать, кто из вышеприведённых великих композиторов оказал большее влияние на формирование эстетических взглядов Листа. Но среди всех перечисленных мастеров несправедливо обойдён вниманием Бах, точнее – те выразительные музыкальные фигуры, используемые огромным количеством и барочных композиторов, и композиторов более поздних эпох, которые достигли апогея своего развития в творчестве кантора церкви святого Фомы. Совершенно точно, что Лист хорошо знал об этой системе мотивов, передающих аффекты, с устойчиво закреплённой за ними семантикой и пользовался ими в своих сочинениях. Часть данного исследования отражает то, как композитор использовал музыкальные риторические фигуры (на примере Этюда f-moll), причём акцент здесь не делается на конкретно-ассоциативной интерпретации музыкальных риторических фигур, а используется обобщённо-смысловой подход, допускающий широкую палитру художественных образов в рамках двух главных романтических тем-идей.

Вопрос степени идентичности музыкально-риторических фигур в рамках таких разных стилевых эпох в музыке – Барокко и Романтизма – вопрос дискуссионный (Мальцева, 2020). Отметим здесь лишь очевидную *преemptивность эстетики как науки*, зародившейся как раз в начале XIX века и отражающей тогда, прежде всего, романтические представления, *от риторики*, господствующей «на протяжении многих веков в положение обобщающей теории искусства» (Захарова, 1983, с. 7).

Также не должны оставаться без внимания достаточно специфичные музыкально-исполнительские термины, которые композитор использует в нотном тексте. Многие из них характерны только для фортепианного стиля Листа и трактуются здесь в рамках общей содержательной композиционной «стратегии» – как отражение общей авторской программы.

“**Ricordanza**” («Воспоминание», этюд № 9 As-dur) – это лирическая поэма-фантазия, построенная на двух темах, характер которых наполнен «грациозной печалью, мягкостью и нежностью мелодических

контуров» (Мильштейн, 1961, с. 30). Вступление этюда (тт. 1-14) основано на материале главной темы и представляет собой каденцию ариозного типа: мелодия богата ритмически и фигурационно. Главной темой этюда (т. 15 и далее) является лирическая мелодия с форшлагами, украшениями и каденциями *a piacere* ([а пья-чэрэ] – указание исполнителю не придерживаться ритма строго, то есть исполнять по желанию и усмотрению (Должанский, 2000, с. 372)) в сопровождении «гитарного» аккомпанемента, по типу тех, что характерны для оперной музыки Д. Доницетти и В. Беллини. Примечательно, что тема в ее итоговом варианте отличается от первой версии, написанной четырнадцатилетним юношей, лишь небольшим изменением ритмического рисунка (Howard, 1994, с. 3-4).

В фактуре второй и третьей редакций «Воспоминания» сказался опыт Ф. Листа в создании парафраз и фантазий на темы из опер современных ему итальянских композиторов: Беллини, Доницетти, Мейербера, Россини, Верди (аккомпанемент главной темы и каденции). И здесь важно отметить, что, говоря в целом о формировании программности в произведениях Листа, изучение творчества именно *итальянских* великих деятелей искусства прошлых веков – не только композиторов (Джованни Пьерлуиджи да Палестрины, Грегорио Аллегри, Алессандро Марчелло), но и поэтов, художников, скульпторов, архитекторов (Данте Алигьери, Чимабуэ Джованни («Иоанн из Пизы»), Франческо Франча, Фра Беато Анджелико, Тициан Вечеллио, Орканья Андреа ди Чоне, Рафаэль Санти, Микеланджело Буонарроти) оказало на Листа принципиальнейшее значение мировоззренческого характера, о чём в своих письмах неоднократно сообщает сам композитор (Новикова, 2016, с. 90). Возможно, что и воспоминание – как главный художественный образ рассматриваемой пьесы, связано с образом Италии или с происходившими там событиями.

Виртуозный эпизод *Vivamente* (тт. 27-35) по характеру изложения напоминает «Кампанеллу»: на первый план выводится изменяющаяся часть пассажа, а его неизменная линия остаётся фоном. Подобный приём был весьма популярен среди виртуозов того времени и ведёт своё начало от технических новаций гения Н. Паганини.

Обе большие каденции этюда (тт. 36 и далее) строятся на материале основного мотива главной темы, которая погружена в фигурации арпеджио. Такой композиторский приём берет свое начало в симфонической музыке, а именно – в соотношении оркестровой партитуры аккомпанемента, например, арфы, играющей колористическую фоновую роль и сольной партии у деревянного духового инструмента (например, флейты, гобоя, кларнета). Для пианиста, исполняющего этот этюд, здесь важно обратить внимание на особенность группировки нисходящих «ломанных» хроматических пассажей, довольно характерной для оперных транскрипций-фантазий Листа. Например, Фантазия на тему «La serenata e L'orgia» из сборника песен «Soirees musicales» Дж. Россини.

Лирические эпизоды: *largamento* (тт. 49 и далее) и *calmato* («спокойно», тт. 98 и далее), имеющие общий тематический материал и сходное по гармонии и ритму сопровождение, напоминают по фактуре и настроению этюд Шопена соч. 10 № 11 и его же прелюдию соч. 28 № 17 (в случае с прелюдией Шопена даже тональность одна и та же – важное семантическое соответствие).

Особенно показательно это точное «совпадение» художественных образов из вышеназванных лирических эпизодов этюда Листа и прелюдии Шопена в том контексте, что польский коллега венгерского композитора всегда отмечал наличие в своих сочинениях скрытого замысла, который в отношении цикла Прелюдий «можно обнаружить, опираясь на высказывания учеников композитора В. фон Ленца и г-жи Калержи (Мухановой), свидетельствовавших, что «прелюдии – это исповедь их творца», и описавших в своих воспоминаниях авторские программные истолкования каждой пьесы цикла. Аналогичные программные пояснения Прелюдий можно найти и у А. Корто, и у М. Юдиной, которая по поводу них в целом заметила, что «прелюдии Шопена – философские категории» (Кудряшов, 2006, с. 249). Без подробностей отметим, что все три столь разновременные характеристики (ученики Шопена XIX века, французский пианист первой половины XX века – Альфред Корто и советская пианистка середины XX века – Мария Юдина) данной шопеновской прелюдии поразительно идентичны, и все они связаны с любовной лирикой (подробнее см.: (Кудряшов, 2006, с. 253)). Это тесно перекликается с художественно-образным содержанием рассматриваемых нами лирических эпизодов из листовского этюда. О влиянии шопеновского стиля на весь этот этюд Листа обращает внимание и Луис (Лайош) Кентнер, один из крупнейших западноевропейских листианцев, фиксирующий, что этюд «обладает очарованием шопеновского ностальгического характера, что побудило Бузони сравнить его со связкой поблекших любовных писем» (Walker, 1970, с. 108).

В лирических эпизодах этюда № 9 в качестве музыкальной экспозиции любовного чувства Лист прибегает к приёму *мелодической декламации*. Ему не чужд здесь пафос воплощения сильных человеческих эмоций. В музыкальном материале это проявляется, прежде всего, сложно-дифференцированным артикулированием «говорящей» мелодии: использование многочисленных штриховых указаний (например, тт. 59-66).

Кода этюда построена на материале каденций: исходный речитатив темы и гармоническая фигурация арпеджио, создающая особую атмосферу «Воспоминания», постепенно истаивают: *sempre piano* и органнный пункт тоники разрешаются в последний прощальный мотив главной темы *dolcissimo* («в высшей степени мягко и нежно») и *smorzando* («приглушая, замирая, ослабляя звучность и замедляя темп»).

Многочисленные указания композитора в отношении использования педали направлены прежде всего на достижение колористических эффектов, зачастую необычных и гармонически сложных для музыкального языка того времени. Так, например, в третьем такте, где впервые указана педаль, создаётся весьма непростой гармонический комплекс (нонаккорд на базе малого мажорного септаккорда от фа-диеза – и всё это

в рамках номинально заявленного ля-бемоль мажора), эффект и значение которого дополнительно подкрепляется ремаркой композитора *espressivo* («выразительно»). В значительной степени демонстрирует симфонизацию фортепианной фактуры этюда использование Листом правой педали преимущественно в каденциях (например, тт. 13 и 37) и при проведении мелодии под аккомпанемент «гитарного» или аккордового типа (тт. 14-21, 49-51).

Отдельно стоит сказать о семантике той тональности, которая была выбрана композитором для девятого этюда. Точнее – о том художественном содержании, которым Лист наполнил символически заданный, «предначертанный свыше» в рамках общей тональной логики квартетного круга этюдного цикла ля-бемоль мажор. Невозможно не согласиться с формулировкой семантической связи тональности и содержания произведения, которую даёт Г. Нейгауз – безусловный авторитет в области романтического фортепианного наследия, отметивший, «что тональности, в которых написаны те или другие произведения, далеко не случайны, что они исторически обоснованы, естественно развивались, повинувшись скрытым эстетическим законам, приобрели свою символику, свой смысл, свое выражение, свое значение, свою направленность» (Нейгауз, 1988, с. 160). Он же характеризует ля-бемоль мажор как квинтэссенцию строгой нравственной чистоты в музыке, приводя в примеры тему фуги As-dur из второго тома “Wohltemperiertes Klavier”, первую часть Сонаты Бетховена соч. 110, семнадцатую Прелюдию, третью Мазурку из соч. 59 и ля-бемоль мажорный Этюд (без указ. соч., написан для “Methode des Methodes” Мошелеса и Фетиса) Шопена, Andantino из Первой симфонии Брамса, первую тему из Сонаты As-dur Метнера (Сонатная триада, соч. 11) (Нейгауз, 1988, с. 161) (8).

Тональность **Этюда f-moll** чаще всего ассоциируется с «Аппassionатой» Бетховена, поэтому один из первых исполнителей «Трансцендентных этюдов» – Ферруччо Бузони дал этому этюду название “Appassionato”. Возможно, что по причине бетховенских ассоциаций у этюда отсутствует программное название, поскольку «страстное» содержание художественного образа (*appassionato* с ит. «страстно») и так было очевидно современникам композитора (эту мысль высказывает Луис Кентнер (Walker, 1970, p. 106)). Схожая трактовка семантики этой тональности у Нейгауза, который определяет f-moll как «тональность страсти». Причём, описывая разные фа-минорные произведения, Нейгауз даёт максимально широкое представление о значении слова «страсть» в музыке: от барочных «страстей Христовых» (то есть страданий, от лат. “passio” – «страдание», «страсть»: фа-минорные номера из «Хорошо темперированного клавира», соната f-moll для скрипки и фортепиано, ария “Oh, zerfließ” из «Страстей по Иоанну» и от себя добавим – Концерт № 5 для клавира и струнных BWV 1056 Баха) до более привычного современного понимания этого слова – в значении «сильного чувства, “земных” человеческих страстей... “страсть как катастрофа»» (Нейгауз, 1988, с. 160-161) (9).

Этюд f-moll присущи черты токкаты и драматического скерцо, в нём хорошо прослеживаются типичные проявления сонатного *allegro* (экспозиция двух тем, наличие черт разработки, репризы и коды).

Мятущаяся главная тема этого этюда сразу же раскрывает романтический конфликт. Композиционно Ф. Лист воплотил данную идею противопоставлением двух характерных *мотивов-символов*. Первый элемент главной темы – нисходящий (ровно на октаву: от фа второй до фа первой) триольный аккордовый пассаж *martellato* (тт. 1-2, 4-5), являющий собой почти визуально-представляемый музыкальный знак-символ *katabasis* (10). Второй элемент (тт. 3, 6) – синкопированный мотив жалобных вздохов прерывистой мелодии, ставящий перед собой цель «распрямить» изначально заданный триольный ритм. В этом мотиве хорошо слышны две музыкально-риторические фигуры: *passus duriusculus* и *suspiratio* (11). Такое яркое использование мелодико-декламационных оборотов, уходящих своими корнями в барочную традицию, воплощает в интонациях инструментальной мелодии подобие ораторской речи и создаёт типично романтическую образную сферу, характеризующую мятущуюся личность, разделённую надвое.

Это показательно для эстетики романтизма в целом, а также для двух близких в восприятии художественной картины мира композиторов: «...основой образной системы и Ф. Шопена, и Ф. Листа оказались проблемы разорванности мировосприятия, контраста поэтической мечты и трагической реальности, порождающие внутреннюю противоречивость, определенную понятием “двоемирие”. По образному выражению В. Григорьева, “трещина мира” проходит везде, ощущается во всём – то как трагедия, драма, элегия, то как экзальтированный пафос самоутверждения личности, то как воспевание неземного идеала – недостижимой чистоты, совершенства, счастья» (Яворский, 2017).

«Романтически-индивидуальное» взволнованное начало этюда постепенно «прорастает» дальше (тт. 22-30, *accentato ed appassionato assai* – «подчёркивая и очень страстно») и сталкивается со второй, героической темой (тт. 31-34), которая по мере своего развития приобретает всё более трагический смысл (тт. 38-41). Важно отметить, что, пожалуй, самые главные и характерные черты второй темы лежат в её ритмическом строении, близком многим бетховенским темам:

- а) в отличие от первой темы, она представляет собой *чётную повторную* структуру (начало темы – классический четырёхтакт);
- б) ритмическое оформление выдержано с *чёткой сильной долей почти во всех тактах* (1-й, 2-й и 4-й тт. начального четырёхтакта), имеет затактовое строение, также подчёркивающее сильную долю первого такта;
- с) в ней присутствует *ярко-выраженный маршевый характер* (он то и придаёт теме героические свойства) благодаря пунктирному ритму в 1-м и 4-м тт. четырёхтакта.

Мелодическое строение второй темы также представляет собой интересную, интонационно-узнаваемую и достаточно самостоятельную конструктивную единицу, в которой каждый такт выполняет определённую и только ему свойственную функцию. Первый такт темы (30 т.) – это риторическая фигура *exclamatio* (12),

декламационный восклицательный эффект которой усилен пунктиром в интонации восходящей сексты соль-бемоль – ми-бемоль (переход с 30-го в 31-й тт.). Во втором такте (31 т.) снова звучит риторическая фигура *passus duriusculus* – нисходящий хроматизм малой секунды с выписанным Листом сильным акцентом на второй ноте. Синкопирование слабой доли и продление её звучания (межтактовая лига) на начало следующего, третьего такта (32 т.) нарушает общую затактовую тенденцию, с одной стороны, а с другой – как бы сжимает временное ощущение следующих двух тактов – типичный «разработочный» приём Бетховена. Третий такт с его попыткой «преодоления» предыдущего *passus duriusculus* – восходящие ноты на *crescendo* – это *anabasis* (13), но результат его развития в четвёртом такте – снова нисходящее пунктирное движение, правда, по устойчивым звукам и пока что мажорного трезвучия («экзотический» до-бемоль мажор). Подобное сочетание риторических фигур в одном комплексе барочная традиция рассматривает как проявление аффекта гнева, например как эмблема «Божьего гнева» (см. подробнее (Кудряшов, 2006, с. 49) – Таблица 1: Типологические характеристики барочных музыкальных аффектов), но в контексте обращения к риторическим фигурам Листа как композитора XIX века надо понимать, что подобное сочетание можно трактовать более широко и, конечно, в рамках эстетики романтизма, например как «смерть героя». Речь идёт о трактовке комплекса этих риторических фигур в дальнейшем развитии – при проведении их в миноре (тт. 57 и 103).

Приведённый анализ первого четырёхтакта второй темы доказывает, что Лист как композитор превосходно владел риторическими фигурами. В художественно-образном отношении эти музыкальные мотивы, скорее всего, не несут прямого наполнения всеми теми идеями и смыслами, которые в них вкладывали мастера барочного стиля. Конечно, это дискуссионный вопрос. Но в значительной мере первоначальное символично-смысловое содержание этих музыкальных фигур очень близко Листу.

Дальнейшее развитие этюда идёт по-бетховенски – путём «глобальной симфонизации»: вторая тема приобретает всё более зловещий характер (например, т. 54, *fortissimo marcato*), происходит взаимопроникновение тем – их интонационного материала и ритмов. Такая трагедийная трансформация музыкальных образов проходит несколько стадий развития (метаморфозы, происходящие далее с двумя темами, подробно рассмотрены в статье Л. М. Митекиной (Митекина, 2012)) и завершается кульминацией на многократно (22 раза!) (14) и пронзительно повторяющейся ноте ре-бемоль – с постоянным ускорением в темпе и в динамическом усилении. Этот кульминационный момент всего этюда (тт. 122-126) – риторическая фигура (приём) – *epizeuxis* (15), символизирующая крайнюю степень эмоционального напряжения. И совсем не случайно, что *epizeuxis dā́t-sya ódnóvremenno s figúroy katabasis*, звучащей в басовом голосе (хроматический спуск в «объёме» *тритона*: от си-бемоля до ми-бекара). Так достигается наивысшая точка музыкальной трагедии этюда (тт. 126-127), когда вновь «спускается» *katabasis* – триумфально и уже в верхнем голосе (авторская ремарка: *disperato* («безнадёжно, с отчаянием»). Звучит этот трагический знак-символ в октавном проведении (от ре-бемоль третьей октавы до ре-бемоль второй октавы), как в самых первых двух тактах этюда. Но это уже в художественно-смысловом значении не «роковое предупреждение», а «катастрофический приговор», сразу же повторяющийся в верхнем голосе ещё раз (тт. 130-131).

Основной тематический материал Трансцендентного этюда *f-moll* и его развитие можно сравнить с Этюдом Шопена *f-moll* соч. 10 № 9. В интонации тем, характере, настроении и даже в темпе этих двух этюдов много общего (сравнить, например: тт. 6-7 у Листа и тт. 1-2 у Шопена). Но если в этюде Шопена преобладает один конкретный вид фортепианной техники и его форма по масштабу тяготеет ближе к миниатюре, то у Листа эта пьеса этюдного жанра имеет более сложную «поэтную» форму, в которой совмещается разнообразное количество пианистических приемов и фактурных структур. Это находит выражение и в новом подходе к методам формирования художественного образа: обобщённого, пытающегося выйти за сугубо «музыкальные» пределы в сферу сложносоставных философских смыслов.

Заключение

Ограниченные рамки статьи не позволяют подробно разобрать все тонально-семантические связи, приёмы «оркестрового озвучивания» фортепиано, особенности использования мелодической декламации и музыкально-риторических фигур, а также обширное программное художественное мировосприятие Листа, тем более на примере лишь двух пьес. Но при всех этих ограничениях проведённое исследование позволяет достаточно полно проследить основные творческие векторы, реализованные композитором в «Трансцендентных этюдах».

Приведём конспективно итоги решения поставленных задач проведённого исследования:

1. Даже краткий обзор отличительных особенностей редакций цикла позволяет увидеть грандиозные эволюционные изменения всего фортепианного стиля Листа: от юношеского подражательства инструктивным упражнениям к качественно новому уровню пианизма, сформировавшего собой максимально-развитый арсенал средств музыкально-художественной выразительности фортепиано. В результате данной творческой эволюции происходит кристаллизация важнейших принципов фортепианного стиля композитора: программности содержания, оркестровости фортепианного звучания (оркестральности) и использования различных приёмов музыкальной декламации.

2. Широта интересов Листа к творчеству других композиторов (Бах, Бетховен, Шопен) обусловила не столько внешнюю сторону его творческих исканий (в этом отношении он, как и другие ключевые фигуры эпохи Романтизма, новатор), сколько повлияла на сложносоставность его внутреннего художественного мира.

А положительная корреляция центральных тем эстетики Романтизма в музыке и главных художественных идей листовских сочинений очевидна. Подтверждается она и семантическим анализом двух рассматриваемых здесь Этюдов As-dur и f-moll.

3. Проведённый анализ реализации Листом семантики тональностей, мелодического соответствия мотивов музыкально-риторическим фигурам и претворения композитором вышеобозначенных принципов на примере разбора «Трансцендентных этюдов» № 9 и № 10 позволяет с уверенностью констатировать, что каждый мелодический оборот, каждая тема и все виды фактуры сочинения выполняют функцию визуализации музыкально-художественного образа. Все пьесы тщательно продуманы и многократно отредактированы Листом: у каждого образа есть своя философия, история и сюжет. Место любого этюда внутри цикла строго выверено, исходя из «глобального сюжета» опуса.

Только исполнительский и музыковедческий опыт внимательного аналитического изучения данного этюдного цикла может предоставить возможность пианисту воплотить в звуках замысел композитора на должном уровне. Для этого необходимо «расшифровать» нотный текст: найти устойчивые музыкальные знаки-символы, выявить художественные ассоциации, сопоставить темы и фактуру этюдов с тем, что уже когда-либо раньше слушалось и игралось. В таком варианте комплексного семантического анализа не рассмотренных пока ещё прочих десяти «Трансцендентных этюдов» и многих других листовских сочинений видятся перспективы будущих исследований, необходимых для современного (в ключе новых музыковедческих открытий) и системного понимания творческого наследия великого композитора. Любое совпадение фактуры, мелодического оборота, формы, образной идеи – всё будет иметь значение на пути к раскрытию содержания художественно-музыкальных образов «Трансцендентных этюдов». Поиск и разгадка всех смыслов, заключенных в этом гениальном музыкальном произведении, может стать достижением высшего пианистического мастерства. Возможно, именно это имел в виду Ф. Лист, когда назвал свои Двенадцать этюдов – “Études d'exécution transcendante”.

Примечания

(1) Этюды второй редакции («Двенадцать больших этюдов» – Douze Grandes Études, S137, 1837) имеют лишь тональные и темповые обозначения: № 1: До мажор – Presto, № 2: ля минор – Molto vivace a capriccio, № 3: Фа мажор – Poco adagio, № 4: ре минор – Allegro patetico, № 5: Си-бемоль мажор – Equalmente, № 6: соль минор – Largo patetico, № 7: Ми-бемоль мажор – Allegro deciso, № 8: до минор – Presto strepitoso, № 9: Ля-бемоль мажор – Andantino, № 10: фа минор – Presto molto agitato, № 11: Ре-бемоль мажор – Lento assai, № 12: си-бемоль минор – Andantino.

(2) Большинство из созданных Листом произведений в этюдном жанре имеют *авторские* программные названия. В «Трансцендентных этюдах» («Этюды высшего исполнительского мастерства») из 12 пьес названия есть у 10: «Прелюдия», «Пейзаж», «Мазепа», «Блуждающие огни», «Видение», «Героика», «Дикая охота», «Воспоминание», «Вечерние гармонии», «Метель». Также названия есть у следующих этюдов: «Большие этюды по капризам Паганини»: № 3 – «Кампанелла», «В гневе» (Ab irato, 1852), «Три концертных этюда» (1848): «Жалоба» (Il Lamento), «Легкость» (La leggerezza), «Вздых» (Un sospiro) и «Два концертных этюда» (1862-63): «Шум леса» (Waldesrauschen), «Хоровод гномов» (Gnomengarten). И практически все этюды объединены в программные циклы с общей тематикой («Три концертных этюда», «Два концертных этюда» и этюды по капризам скрипача-виртуоза Паганини).

(3) В музыке более ранних эпох фигура смерти «была лишь риторически изображена и эмблематически обозначена (в частности, в итальянской опере и мадригале конца XVI – первой половины XVII в., в немецкой инструментальной музыке эпохи барокко – Г. Шютц, И. С. Бах); позже она представляла как идея в поздних произведениях Л. Бетховена. <...> Музыка же романтической эпохи чаще всего представляет Смерть как иконический знак – неизбежное для всякого живого существа лично обусловленное эмоционально-непосредственное переживание, причём весьма разнообразно. Поначалу к ней относятся со священным трепетом, мажорной и хоральной торжественностью, словно к потустороннему божеству – древнегреческому Аиду (у Ф. Шуберта – песнь “К смерти”, 1817); позже – скорбно-смятенно (финалы 2-й фортепианной Сонаты Ф. Шопена и 6-й Симфонии П. Чайковского, симфонии Г. Малера), успокоительно, мистически-просветленно (поздние сочинения И. Брамса...), а иногда саркастически-издевательски, в связи со “злой” пересемантизацией танцевальных жанров (“Чардаш смерти” Ф. Листа, “Песни и пляски смерти” М. Мусоргского – “Полководец”...)» (Кудряшов, 2006, с. 235-236).

(4) Мелодика григорианского хорала ярко ощущается в таких его сочинениях, как оратория «Христос», 1866, легенда «Святая Цецилия», 1874 и “Via crucis” для хора и органа, 1878 (подробнее см.: (Кудряшов, 2006, с. 262)). Примечателен и тот факт, что в фортепианном наследии композитора есть даже переложения хоралов в собственной гармонизации. Л. Ховард, записавший все фортепианные сочинения Листа, в сопроводительном буклете к двойному диску с переложениями церковной музыки (более 100 пьес) констатирует: «Что касается обращения Листа к богослужебной музыке, нужно помнить, что Лист был в авангарде возрождения григорианского песнопения» (Howard, 1996, с. 4) (здесь и далее перевод с английского автора статьи. – Н. С.).

(5) «Распространение клавирных произведений [Баха], начатое Мендельсоном, продолжал Франц Лист; блестящими переложениями органых произведений... он снова обратил внимание публики на Баха...» (Швейцер, 2004, с. 185).

(6) «Бетховен, – пишет Лист, – вот кто решительно обозначил переход нашего искусства от его вдохновенной юности к первому периоду зрелости. Его деятельность настолько изменила поступь и, мы сказали бы, самую осанку искусства, что никто уже не мог отрицать новую эру в музыке, эру, по сравнению с которой все предшествующие были не более, как подготовительной ступенью. Именно от Бетховена Лист (в статье о Берлиозе) ведет начало подлинной симфонической программности, противопоставляя его симфонии – гайдновским» (Крауклис, 1974, с. 10).

(7) Тема творческих взаимоотношений двух новаторов фортепианного искусства, сформировавших новую художественную систему, подробно рассматривается в статье Д. Яворского (Яворский, 2017).

(8) Помимо указанных Нейгаузом произведений, назовём ещё: Бетховен Соната для фортепиано № 12, Вебер: Соната для фортепиано № 2; Шуберт: Месса № 4, Экспромт № 4; Шопен: Баллада № 3, Вальсы соч. 34 и соч. 42; Грибоедов: Вальс As-dur; Рахманинов: Прелюдия соч. 23 № 8.

(9) На взгляд автора статьи, хорошо укладываются в озвученную Нейгаузом линию семантики фа-минора следующие произведения: Вивальди: концерт № 4 «Зима» RV 297 из цикла «Времена года»; Бетховен: увертюра «Эгмонт», квартет для струнных № 11, 1-я и 23-я фортепианные сонаты; Брамс: 3-я фортепианная соната соч. 5; Шопен: этюд № 9 соч. 10, прелюдия № 18 соч. 28, ноктюрн соч. 55 № 1, мазурки соч. 63 № 2 и 68 № 4, 2-й концерт для фортепиано с оркестром; Фантазия, Четвертая баллада; Лист: симфоническая поэма «Плач о героях», фортепианная пьеса «Погребальное шествие»; Франк: Фортепианный квинтет; Чайковский: 1-я часть четвёртой симфонии; Рахманинов: прелюдия № 6 соч. 32 (так же с ремаркой *appassionato*), ариозо Малатесты из оперы «Франческа да Римини», третья часть из поэмы для солистов, хора и симфонического оркестра «Колокола» (*Presto*, «набат»), Скрябин: 1-я соната для фортепиано № 1; Шостакович: Симфония № 1 и Струнный квартет № 11.

(10) *Katabasis*, или *Catabasis* (катабасис; греч. спуск, нисхождение), или *Descensus* (десцензус, лат.) – гаммаобразное 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 и тягот богооставленности (Кудряшов, 2006, с. 67; Майстер, 2018, с. 45, 110; Носина, 2004, с. 18; Швейцер, 2004, с. 384). Вариант октавного *katabasis*, используемого Листом в этюде, можно охарактеризовать как «мотив крушения» (см., например: Швейцер, 2004, с. 368)).

(11) *Passus duriusculus* (пассус дуриускулус; лат. «жестковатый ход») – восходящее или нисходящее хроматическое движение, употребляемое для выражения скорби и страдания, зла, смертельного ужаса. *Suspiratio* (суспирацио, лат. «вздых») – паузы, прерывающие течение музыки в подражание вздохам страждущих людей (Кудряшов, 2006, с. 70; Майстер, 2018, с. 110-111; Носина, 2004, с. 18).

(12) *Exclamatio* (эксclamацио, лат. «восклицание») – музыкально-риторическая фигура, представляющая собой восходящий ход мелодии, как правило, на сексту, и изображающая взволнованное восклицание (Кудряшов, 2006, с. 70; Майстер, 2018, с. 109).

(13) *Anabasis* (анабасис, греч. восхождение), или *Ascensus* (асцензус, лат.) – восходящее движение мелодии, символ восхождения, вознесения, воскресения (Крауклис, 1974, с. 70; Майстер, 2018, с. 108).

(14) Не говоря ни слова о барочной числовой символике (это отдельная и весьма развёрнутая тема), поставим лишь один вопрос: в 122-м такте (с 122 по 126 тт.) своего сочинения случайно ли композитор проводит повтор одного и того же «кульминационного» звука ровно 22 раза?

(15) *Epizeuxis* (эпидзевксис, греч. упряжка, связь), или *Subjunctio* (субъюнкцио, лат.) – повторение слова без перерыва с целью придания ему большой смысловой нагрузки, в музыке проявляется непрерывным повторением какого-либо элемента: от одного звука до целой музыкальной фразы (Майстер, 2018, с. 109).

Источники | References

1. Демченко А. И. Ференц Лист: вехи эволюции. Ференц Лист и проблемы синтеза искусств: сб. научных трудов / сост. Г. И. Ганзбург; под общ. ред. Т. Б. Веркиной. Харьков, 2002.
2. Денисюк Л. С. Юношеские этюды в современной музыкальной педагогике // Царскосельские чтения. 2012.
3. Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. СПб.: Лань, 2000.
4. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII - первой половины XVIII века: принципы, приёмы. М.: Музыка, 1983.
5. Крауклис Г. В. Симфонические поэмы Ф. Листа. М.: Музыка, 1974.
6. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX веков. СПб.: Лань, 2006.
7. Лист Ф. Соч. 1. Юношеские этюды для фортепиано / ред. Л. Просыпаловой и Н. Судзан. М.: Музыка, 1967.
8. Майстер Х. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И. С. Баха. М.: Классика-XXI, 2018.
9. Мальцева А. А. Музыкально-риторические фигуры в наследии эпохи романтизма: дискуссии о методологии анализа // Манускрипт. 2020. Т. 13. Вып. 2.
10. Мильштейн Я. Ференц Лист. М.: Музыка, 1999.
11. Мильштейн Я. Этюды Ф. Листа. М., 1961.
12. Митекина Л. М. Ассоциативный сюжет в интерпретации (на примере Трансцендентного этюда № 10 f-moll) // Актуальные вопросы искусствознания: музыка - личность - культура: сборник статей по материалам X Всероссийской научно-практической конференции студентов и аспирантов. Саратов, 2012.

13. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Изд-е 5-е. М.: Музыка, 1988.
14. Новикова Е. С. Программность как воплощение идеи взаимодействия искусств в творчестве Ференца Листа: теоретико-методологический аспект // Мир науки, культуры, образования. 2016. № 1 (56).
15. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. М.: Классика-XXI, 2004.
16. Рева Г. В. Психологические антиподы в музыке: вопросы интерпретатологии (на примере Шопена и Листа) // Вестник Адыгейского государственного университета. 2015. Вып. 4 (168).
17. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2004.
18. Яворский Д. Ференц Лист и Фридерик Шопен: пересечение параллелей? 2017. URL: <https://docplayer.com/42091265-Ferenc-list-i-friderik-shopen.html>
19. Howard L. Liszt - The Complete Piano Music. L.: Hyperion Records, Ltd., 1994. Vol. 26. The Young Liszt (the surviving piano music by Liszt up to the age of sixteen). CD.
20. Howard L. Liszt - The Complete Piano Music. L.: Hyperion Records, Ltd., 1996. Vol. 46. Responsories and Antiphons. CD.
21. Liszt F. Bravour-Studien für Pianoforte / Editor: Ferruccio Busoni. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.
22. Liszt F. Etüden in 12 Übungen für Pianoforte / Editor: Ferruccio Busoni. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910.
23. Liszt F. 12 Grandes Etudes / Editor: Ferruccio Busoni. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910.
24. Walker A. Franz Liszt: the Man and his Music. L., 1970.

Информация об авторах | Author information



Стейт Наталия Гариевна¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова



Steyt Natalia Garijevna¹

¹ Saint-Petersburg State Conservatoire named after N. A. Rimsky-Korsakov

¹ natalia.staight@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 20.08.2021; опубликовано (published): 29.10.2021.

Ключевые слова (keywords): художественный музыкальный образ; музыкальная символика; риторические фигуры; семантика тональностей; романтический стиль; artistic musical image; musical symbolism; rhetorical figures; semantics of tonalities; romantic style.