

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSICOLOGY



УДК 78.03

DOI: 10.52469/20764766_2024_04_49

А. В. МЕРЗЛОВА-ГОРБАЧ

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского

БАРКАРОЛА op. 60 ФРИДЕРИКА ШОПЕНА: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКИ

В статье рассматривается одно из широко известных произведений Фридерика Шопена – Баркарола op. 60. Исследователь стремится выявить значение этого сочинения в общем жанровом контексте. Приводится обобщенная характеристика различных подходов к изучению данного произведения, характеризуются его форма, драматургия и тематизм. Автор статьи указывает, что для тематизма Баркаролы характерна синтаксическая разомкнутость: регулярные нарушения первоначальной симметрии синтаксиса каждой темы ощутимо влияют на форму в целом, поскольку явные цезуры между разделами отсутствуют. Вариационность, проявляющаяся на всех уровнях музыкальной ткани, приводит к постепенному растворению жанровых черт, типичных для баркаролы середины XIX века, благодаря чему некоторые характеристики не определяются на слух как типичные для названного жанра, но воспринимаются как особенности композиторского стиля Шопена. Истоки и причины такого восприятия мотивируются родством музыкального материала Баркаролы и шопеновских баллад. Кроме того, в Баркароле прослеживаются черты ноктюрна. Исходя из этого, заслуживает внимания исследовательская трактовка Баркаролы как «фантазии на тему баркаролы» в контексте романтической эпохи.

Отмечается, что видимое сходство общеизвестных жанровых черт баркаролы и музыкального языка Шопена приводит к неожиданному повороту в исторической перспективе: баркарола в ее толковании многими последующими композиторами (большей частью русской школы) обретает характеристики, воспринимаемые как типичные, хотя изначально они были свойственны только индивидуальному шопеновскому стилю. К названным характеристикам можно отнести особый тип вокализации многоголосной фактуры, обилие мелизматике, в некоторых случаях – тональность, принципы формообразования, синтаксическую разомкнутость тематизма. Подобная эволюция жанра во второй половине XIX – начале XX века стала возможной благодаря общему влиянию стилистики фортепианных сочинений Шопена.

Ключевые слова: фортепианные жанры эпохи романтизма, баркарола, баллада, ноктюрн, композиторский стиль, Ф. Шопен, Ф. Мендельсон.

Для цитирования: Мерзлова-Горбач А. В. Баркарола op. 60 Фридерика Шопена: к проблеме жанровой специфики // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 4. С. 49–57.

DOI: 10.52469/20764766_2024_04_49

A. MERZLOVA-HORBACH

M. Mussorgsky Ural State Conservatory

THE BARCAROLLE op. 60 BY FRÉDÉRIC CHOPIN: TOWARDS THE PROBLEM OF GENRE SPECIFICITY

The article deals with one of Frédéric Chopin's well-known works – the Barcarolle op. 60. The main question is to establish the significance of this work in the general context of the genre. A general description of the various approaches to the study of the work is given. The form, dramaturgy and themes of the Barcarolle are characterized. It is concluded that the Barcarolle's thematicism is inherent in syntactic

openness: regular violations of the original symmetry of the syntax of each theme in turn affect the form as a whole, since there are no explicit caesuras between sections. Variation, evident at all levels of musical structure, leads to a gradual dissolution of the genre features typical of the mid-19th century barcarolle, with the result that some characteristics are not identified by the ear as typical of the barcarolle, but are perceived as a demonstration of Chopin's compositional style. The origins and reasons of this effect can be attributed to the affinity between the material of the Barcarolle and the composer's music of ballads. The Barcarolle evinces traits characteristic of the genre of the nocturne. Hence much attention is given to the of researchers' interpretation that Chopin's Barcarolle is rather a fantasy on the barcarolle topic in a historical context.

The kinship between the established by then genre traits of the barcarolle and Chopin's musical language in general, leads to an unexpected turn in the interpretation of the genre. The genre of the barcarolle as understood by many subsequent composers (mostly of the Russian school) acquired characteristics that are perceived as typical, although originally they were characteristic only of Chopin's composer and pianist style.. These may include a special type of vocalization of the voices of the texture, an abundance of melismatic; in some cases, tonality, characteristics of form, and syntactic openness of thematicism. The rapid evolution of the genre was made possible by the influence of the stylistics of Chopin's other works of various genres.

Keywords: Piano genres of Romantic Era, barcarolle, ballade, nocturne, composer's style, F. Chopin, F. Mendelssohn.

For citation: Merzlova-Horbach A. The Barcarolle op. 60 by Frédéric Chopin: towards the problem of genre specificity. In: South-Russian Musical Anthology. 2024. No. 4. Pp. 49–57.

DOI: 10.52469/20764766_2024_04_49

Баркарола op. 60 создавалась Фридериком Шопеном летом 1845 года в Ноане. В это же время композитором были сочинены мазурки op. 59 и op. 63, Полонез-фантазия op. 61, ноктюрны op. 62 и другие пьесы. Жанр баркаролы (точнее, жанровое наименование) Шопен использовал только один раз. Между тем, согласно утверждению американского исследователя Дж. Паракиласа, «баркарола» как топики или «баркарольность» как стилистическая характеристика пронизывают и некоторые произведения Шопена других жанров. Это в целом характерно для данного композитора: материал его сочинений оказывается связанным одновременно с несколькими жанрами, например, хоральной обработкой и баркаролой, романсом и речитативом, причем общеизвестные признаки последних неизменно выступают в новом облике.

Дж. Паракилас полагает, что «топику баркаролы» можно обнаружить в сочинениях Шопена различных жанров, таких как ноктюрн, баллада, скерцо и даже соната (см.: [1]). Далее он отмечает, что «Баркарола является скорее фантазией на тему баркаролы, как Полонез-фантазия Шопена – фантазия на тему полонеза, фа-минорная Фантазия – фантазия на тему марша, некоторые мазурки – фантазии на тему мазурки» [1, p. 246]. Таким образом, Шопен нередко выходит за рамки одного жанра, за пределы представления об этом жанре в традиционном для его времени понимании; например, Баркарола op. 60 воссоздает особый «образ баркаролы», который вызы-

вает определенные ассоциации у исполнителей и слушателей.

Другой современный исследователь, Дж. Ринк, анализируя Баркаролу, стремится охарактеризовать художественную сущность этого произведения с помощью «...композиционного выделения фундаментальной структуры в сочетании с другими средствами синтеза (Auskomponierung)» [2, p. 195]. Метод анализа, опирающийся на подробное рассмотрение гармонического плана каждой тематической структуры, позволяет исследователю обнаружить взаимосвязи между различными, на первый взгляд, музыкальными темами. Так, исследователь отмечает, что «Шопен добивается композиционной целостности Баркаролы <...> посредством “принципа разнообразия” (Prinzip der Mannigfaltigkeit). <...> Используемый в полной мере “принцип разнообразия” инициирует всеобъемлющий процесс интенсификации, или “апофеоз” <...>. В “апофеозе” Баркаролы представлены практически все музыкальные элементы, благодаря чему, казалось бы, независимые разделы объединяются в мощные кульминации» [2, p. 195].

Польский исследователь М. Петровска комментирует опыты герменевтического подхода к интерпретации произведения, основывающиеся на поиске неявных черт «скрытого послания» под звуковым «покровом» музыки (см.: [3]). Особого упоминания заслуживают во многом дополняющие друг друга образно-смысловые

интерпретации, принадлежащие известному писателю Я. Ивашкевичу и музыкальному критику К. Штроменгеру.

Я. Ивашкевич запечатлел в своей характеристике Баркаролы своего рода изменчивый поэтический пейзаж, вдохновленный музыкой. При этом акцентировались чувственные впечатления, связанные с неясными образами, шумами и даже запахами ночи, усиленные сильными эмоциональными переживаниями, такими как «метафизический страх» или неопределенная «тоска». Над всеми подобными настроениями, по словам писателя, витает атмосфера таинственности, необъяснимого состояния души, заключающего в себе «нечто неизвестное», тревожащее слушателя, но в то же время чрезвычайно сильное и побуждающее задуматься. Такое сопоставление конкретных впечатлений и неопределенных ощущений приводит автора к выводу: в Баркароле «скрываются какие-то смыслы» (см.: [4, с. 589–594]).

В эссе К. Штроменгера (1934) представлен опыт выявления образно-смысловых истоков музыкального сочинения в литературном произведении, а именно в поэме З. Краси́ньского «Рассвет» («Przedświt»), опубликованной в 1843 году, то есть за два года до создания шопеновской Баркаролы. Это сопоставление позволило интерпретатору указать на весьма обширный спектр возможных толкований пьесы, включая «мессианское видение Польши» или скрытую дань уважения Д. Потоцкой (возлюбленной Краси́ньского и музе Шопена) (см.: [5]).

Стремясь ответить на вопрос, почему Баркарола Шопена вызывает такие впечатления и ассоциации у авторов, исполнителей и слушателей, в первую очередь необходимо обратиться к биографическим источникам. К сожалению, не обнаружены исторические данные о том, находился ли Шопен в Италии на протяжении относительно длительного времени. Даже известный факт: в 1838 году Шопен и Жорж Санд были проездом в Генуе – не позволяет установить взаимосвязь между определенными ассоциациями и реальным произведением, в котором композитор воплотил некую художественную идею. В данном случае следует обратиться непосредственно к музыке, пытаясь ответить на вопрос: что именно способствует возникновению подобных ассоциаций и толкований у исполнителей и слушателей?

Наряду с этим, заслуживает внимания исторический аспект: указанный инструментальный жанр и формы его бытования во времена Шопена. На протяжении 1830-х годов в жанре фортепианной баркаролы сформировался ряд специфических характеристик: трехдольный

метр, вступление, основанное на волнообразном аккомпанементе, мелодия вокального склада, зачастую – двухголосие в терцию и/или сексту, а также, в большинстве случаев, простая трехчастная или сложная трехчастная форма с неконтрастной серединой¹.

В данном контексте вступление Баркаролы ор. 60 расходится с представлениями о жанре (пускай и сформировавшимися в течение лишь десяти лет, предшествовавших созданию указанного произведения): вместо ожидаемого «нейтрального» сопровождения появляется глубокий доминантовый октавный бас, как будто надеждаемый ролью «импульса» по направлению к секстаккорду в верхнем регистре (в итоге образуется доминантовый нонаккорд). Однако это созвучие нельзя рассматривать в качестве опорного: средний и нижний голоса аккорда расслаиваются, таким образом насыщая музыкальную ткань вступления подголосочной полифонией. Вступление фактически выражает авторское восхищение природой в целом, момент «вздоха» перед началом повествования – «фантазии о баркароле». Польский исследователь А. Шклелер соотносит это вступление с аналогичным разделом Баллады f-moll ор. 52, где, по его мнению, обнаруживается сходный мелодический рисунок: вступление Баллады также начинается доминантовым аккордом в мелодическом положении квинты (g^2) с последующим нисходящим движением и паузой в конце. Это позволяет исследователю предположить: во вступлении Баркаролы заложены скорее черты эпического произведения, чем песни гондольера (см.: [6]; Пример 1).

В композиции Баркаролы сочетаются признаки сложной трехчастной и сонатной формы. Л. А. Мазель отмечает, что «Ф. Шопен создал произведение большого размаха, с яркими контрастами и значительным развитием, симфонизировал жанр» [7, с. 149–150]. Исследователи сходятся в определении разделов формы, однако по-разному ее структурируют. Например, Ч. Тимбрелл, один из современных редакторов Баркаролы, разделяет основной музыкальный материал на три различные, но близкие друг другу по образному содержанию темы, а также выделяет тему D – эпизод *dolce sfogato*² (тт. 78–83 [8, р. 6]; см. Таблицу 1). Дж. Ринк, напротив, дифференцирует только две крупные темы (тема А и тема В) и отмечает их варьирование, а также выявляет тематический материал коды (тт. 103–110 [2, р. 197]; см. Таблицу 2). В аналитической схеме, предложенной Дж. Ринком, можно обнаружить более детальное структурирование формы и основной тональный план произведения в соответствии с разделами последней (автор обозначил тональности, а также их гармонические функции).

В тт. 4–5 в аккомпанементе появляется ости-
натная пульсация, которая предвосхищает об-
разно-эмоциональную атмосферу жанра бар-
каролы. На фоне аккомпанемента возникает
мелодия (Тема А) с характерными чертами во-
кального дуэта (плавное движение параллель-
ных терций), родственная «Песням венецианских
гондольеров» Ф. Мендельсона³. Как утверждает
Л. А. Мазель, «переходы от напевно-повество-
вательного и скорбно-речевого характера мело-
дики являются выражением богатства единого
образа, его многогранности. <...> Собственно но-
вый синтетический тип мелодики потому и соз-
дается, что он способен передать более богатое
образное содержание. Проявляется этот тип не
только в разного рода переходах, о которых шла
речь, но и в одновременных сочетаниях различ-
ных жанровых свойств» [10, с. 148].

Для всего тематизма Баркаролы характерна
синтаксическая разомкнутость, которая проявля-
ется в синкопировании отдельных звуков мело-
дии на границах тактов и акцентуации слабых до-
лей. Так, в среднем разделе (тема В) кульминация
фразы достигается каждый раз синкопированием
самого высокого звука на четвертой доле такта⁴, а
также посредством динамического нарастания
(*crescendo*). Окончание фразы приходится на вто-
рую половину такта – выдержанный (*tenuto*) по-
ловинный звук, который сопровождается подго-
лоском в среднем голосе, что нивелирует ощущение
законченности фразы (Пример 2). Однако во
втором проведении темы, изложенном в октаву,
автор меняет акцентуацию, перенося ее в нача-
ло фразы с помощью добавления мелизматике
(Пример 3). В теме С выдерживается, по сути,
аналогичное строение. Несмотря на то, что тема
организуется путем суммирования, а первый
мотив начинается с начальной доли, в каждом
последующем мотиве ритмическое структури-
рование все более усложняется (Пример 4).

Регулярные нарушения первоначальной
симметрии, присущей синтаксису каждой темы,
в свою очередь, воздействуют и на форму в це-
лом: видимые цезуры между разделами отсут-
ствуют, темы словно проистекают одна из дру-
гой. При этом вариационность, характерная для
всех уровней музыкальной ткани, приводит к по-
степенному растворению типичных для барка-
ролы жанровых черт в шопеновской стилистике
произведения. Каждая из трех тем в экспозици-
онном изложении представляет собой период,
ритмически и фактурно сходный с «Песнями
венецианских гондольеров» Мендельсона. Но
по мере дальнейшего развития тематизма Бар-
каролы музыкальный язык Шопена все более
ассимилирует признаки жанра, подчиняет их
авторской логике художественного повествова-

ния. Слух перестает воспринимать некоторые из
этих признаков как типичные черты баркаролы,
распознавая в них по преимуществу неповтори-
мую шопеновскую манеру высказывания.

Отмеченный эффект предопределяется неко-
торым родством музыкального материала Бар-
каролы и баллад Шопена. Три из них написаны
в размере $\frac{3}{8}$ (Первая баллада – $\frac{3}{4}$), мелодические
линии зачастую излагаются параллельными ин-
тервалами (терции, сексты, октавы), аккомпане-
мент – волнообразный, с ярко выраженной басо-
вой линией, композиция баллад вбирает в себя
черты сонатности, как в Баркароле.

Одним из самых популярных салонных жан-
ров того времени был ноктюрн, который, в свою
очередь, стал некоторым инструментальным эк-
вивалентом вокальных жанров. Кажется умест-
ным предположение, что именно во время жизни
Шопена образ баркаролы формировался путем
взаимодействия нескольких идиом, включая об-
разы и настроения сентиментального романса,
воплощенные в *musicae nocturnae* и служившие
иллюстрациями любовных сцен на воде. Так, в
разделе *dolce sfogato* на фоне остигатного доми-
нантового баса и интонационно восходящего
аккомпанемента появляется кантиленная мело-
дия. В сопровождении наблюдаются типичные
для ноктюрна фигурации, обрывающиеся при
появлении кантиленного речитатива в верхнем
регистре. При этом в мелодической линии Шо-
пен избегает акцентуации на первых долях так-
тов: начало фразы приходится на слабую вторую
долю, а высшие кульминационные точки пасса-
жей – на слабую четвертую (Пример 5).

В динамизированной репризе-кульминации
все еще прослеживается связь с жанром баркаро-
лы⁵, однако звуковой эффект (образ баркаролы
как пения на воде) отходит на второй план. Окон-
чательный отход от прототипа – песни гондолье-
ра – происходит в конце произведения – главной
кульминации на теме С. Здесь происходит пре-
ображение темы, основанное на экспрессивном
контрасте: тема С из наиболее лирической по ха-
рактеру перерождается в драматическую (даже
героическую) кульминацию, подобно тому, как
соответствующие темы преобразуются в бал-
ладах Шопена. Именно в этой кульминации, в
этом преломлении темы Дж. Ринк усматривает
ее подлинный «апофеоз» [2, pp. 214–215].

Кода является продолжением кульминации,
хотя здесь присутствуют постепенный спад ди-
намики (*ff* – *f*, далее – *p*, *pp*) и замедление темпа
(*piu mosso* – *tempo primo*). Остигатный тонический
бас сопоставляется с хроматическим движением
в средних голосах и нисходящими интонация-
ми в мелодической линии, которые, несмотря
на мотивные связи с темой В (соответствующая

структура в т. 103 является производной от мотива в т. 42), в условиях нюанса *f* выражают необычайно сильное волнение (Пример 6).

В исторической перспективе можно согласиться с утверждением Дж. Паракиласа о том, что «Баркарола является скорее фантазией на тему баркаролы» [2, р. 246]. Однако видимое родство устоявшихся к тому времени жанровых характеристик баркаролы и музыкального языка Шопена в целом привело к неожиданному эффекту: жанр баркаролы в толковании его многими последующими композиторами обрел характеристики, воспринимаемые сейчас как типичные для него, хотя изначально эти характеристики были свойственны только стилю Шопена. К ним относятся своеобразный тип вокализации многоголосной фактуры (в том числе мелодические

фигурации), обилие мелизматике; в некоторых случаях – тональность (баркаролы А. Г. Рубинштейна, А. К. Лядова, А. К. Глазунова написаны в *Fis-dur*), композиционное строение (Баркарола ор. 46 С. М. Ляпунова в точности воспроизводит структуру Баркаролы Шопена), синтаксическая разомкнутость тематизма. Столь динамичная эволюция жанра стала возможной благодаря влиянию стилистики других сочинений Шопена, прежде всего баллад, для которых также отчасти были характерны указанные черты. Показательно и то, что на рубеже XIX–XX столетий – в период «всеобщего осознания силы эмоционального воздействия шопеновского стиля» [11, с. 86] – некоторые черты сочинений Шопена (баллад, скерцо, ноктюрнов, сонат) стали восприниматься как типичные для жанра баркаролы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В качестве показательных образцов можно назвать «Песни венецианских гондольеров» из «Песен без слов» и «Gondellied» Ф. Мендельсона (1830–1841), баркаролы Й. И. Раффа (1843), Ш. Бови-Лисбера (1842), К. Фильча (1843), С. Геллера (1844), а также транскрипцию «Баркаролы» Ф. Шуберта, S. 558 № 2 и «Баркаролу (Гондольер)» (парафразу на тему из оперы Гаэтано Доницетти), S. 399 № 1 из цикла «Летние ночи в Позиллиппо» Ф. Листа (1837, 1838).

² В сравнении с таблицей Дж. Ринка [2, р. 197].

³ Вопрос сходства Баркаролы ор. 60 Шопена и «Песен венецианских гондольеров» Мендельсона рассматривается в работе Дж. А. Маргеттса [9, pp. 35–48].

⁴ Размер пьесы – 12/8. В данном случае можно использовать разделение такта на четыре группы по три восьмых.

⁵ В репризе Баркаролы динамизируются все элементы фактуры – от октавного изложения мелодии и аккомпанемента до орнаментики: вместо форшлагагов (тт. 26, 28, 29 и первая половина т. 30) звучат арпеджиато (тт. 86, 88, 89 и первая половина т. 90).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1. Форма Баркаролы ор. 60 Ф. Шопена (по Ч. Тимбреллу)

Такты	Тематический материал	Тональность	Темп
1–3	Introduction (Вступление)	<i>Fis-dur</i>	<i>Allegretto</i>
4–34	Theme A (Тема А)	<i>Fis-dur</i>	
35–38	Transition (Переход-связка)		<i>Poco più mosso</i>
39–61	Theme B (Тема В)	<i>A-dur</i>	
62–71	Theme C (Тема С)	<i>A-dur</i>	<i>Poco più mosso</i>
72–77	Transition (Переход-связка)		<i>Meno mosso</i>
78–83	Theme D (Тема D)	<i>Cis-dur</i>	
84–92	Theme A (Тема А)	<i>Fis-dur</i>	<i>Tempo primo</i>
93–102	Theme C (Тема С)	<i>Fis-dur</i>	<i>Più mosso</i>
103–110	Coda (Theme B) (Кода – Тема В)	<i>Fis-dur</i>	<i>Tempo primo</i>
111–116	Codetta (Кодетта)	<i>Fis-dur</i>	

Таблица 2. Форма Баркаролы ор. 60 Ф. Шопена (по Дж. Ринку)

Такты	Разделы формы	Основная гармоническая область
1–3	Introduction (Вступление)	V (C#)
4–16	Theme A (Тема А)	I (F#)
17–23	Development (Разработка)	
24–34	Theme A' (Тема А')	
35–39	Transition (Переход)	i → $\flat$ III (f# → A)
40–50	Theme B (1) [Тема В (1)]	$\flat$ III (A)
51–61	Theme B (1)' [Тема В (1)']	
62–71	Theme B (2) [Тема В (2)]	
72–77	Transition (Переход)	V (C#)
78–83	Dolce sfogato («нежно, ласково – свободно, воздушно»)	I (F#)
84–92	Theme A' (Тема А')	
93–102	Theme B (2)' [Тема В (2)']	
103–110	Coda B (1)" [Кода (В (1))]"	
111–116	Coda (Кода)	

Пример 1. Ф. Шопен. Баркарола ор. 60, тт.1–3

Allegretto

Пример 2. Ф. Шопен. Баркарола ор. 60, тт. 37–44

Пример 3. Ф. Шопен. Баркарола ор. 60, тт. 51–54

Пример 4. Ф. Шопен. Баркарола ор. 60, тт. 61–66

Пример 5. Ф. Шопен. Баркарола ор. 60, тт. 78–81

Пример 6. Ф. Шопен. Баркарола оп. 60, тт. 102–105



ЛИТЕРАТУРА

1. Parakilas J. The Barcarolle and the Barcarolle: Topic and Genre in Chopin // Chopin and His World / ed. by J. D. Bellman. Princeton: Princeton University Press, 2017. Pp. 231–249.
2. Rink J. The Barcarolle: Auskomponierung und Apotheosis // Chopin Studies / ed. by J. Samson. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. Pp. 198–219.
3. Piotrowska M. «Późny» Chopin. Uwagi o dziełach ostatnich // Przemiany stylu Chopina / red. M. Gołąb. Krakow: Musica Yagellonica, 1993. S. 166–175.
4. Ивашкевич Я. «Баркарола» Шопена // Ивашкевич Я. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Художественная литература, 1978. Т. 5. С. 589–594.
5. Stromenger K. Mesjanistyczna «Barkarola» Chopina // Wiadomości Literackie (Krakow). 1934. № 9. S. 6. URL: <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=58208&from=publication> (дата обращения: 10.10.2024).
6. Szklenier A. Barkarola Fis-dur, op. 60 Chopina. Pieśń sentymentalna czy romantyczny poemat? // Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska: Artes. Sectio L (Lublin). 2009. Т. 7. Nr. 1. S. 77–95.
7. Мазель Л. А. О художественном открытии // Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М.: Советский композитор, 1987. С. 137–167.
8. Timbrell C. Foreword // Chopin F. Barcarolle in F Sharp Major, Op. 60: For Piano / ed. by C. Timbrell. Van Nuys (California): Alfred Music, 2007. Pp. 3–13.
9. Margetts J. A. Echoes of Venice: The Origins of the Barcarolle for Solo Piano: Doctoral dissertation (University of Cincinnati) // OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. Cincinnati, 2008. URL: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1218894990 (дата обращения: 15.10.2024).
10. Мазель Л. А. Исследования о Шопене. М.: Советский композитор, 1971. 248 с.
11. Глазунова Р. В. Стилистические трансформации жанра фортепианного ноктюрна в процессе его исторической эволюции: XIX – первая половина XX века: дис. ... канд. иск. (17.00.02). СПб., 2022. 209 с.

REFERENCES

1. Parakilas J. The Barcarolle and the Barcarolle: Topic and Genre in Chopin. In: Chopin and His World. Ed. by J. D. Bellman. Princeton: Princeton University Press, 2017. Pp. 231–249.
2. Rink J. The Barcarolle: Auskomponierung und Apotheosis. In: Chopin Studies. Ed. by J. Samson. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. Pp. 198–219.
3. Piotrowska M. «Późny» Chopin: Uwagi o dziełach ostatnich [‘Late’ Chopin: Notes on recent works]. In: Przemiany stylu Chopina [Transformations of Chopin’s style]. Ed. by M. Gołąb. Krakow: Musica Yagellonica, 1993. Pp. 166–175.

4. *Ivashkevich Ya.* «Barkarola» Chopena [Chopin's 'Barcarolle']. In: *Ivashkevich Ya. Sobranie sochineniy [Collected Works]*; in 8 vols. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1978. Vol. 5. Pp. 589–594.
5. *Stromenger K.* Mesjanistyczna «Barkarola» Chopina [Chopin's messianic 'Barcarolle']. In: *Wiadomości Literackie (Krakow) [Literary News(Krakow)]*. 1934. No. 9. P. 6. URL: <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=58208&from=publication> (date of application: 10.10.2024).
6. *Szklener A.* «Barkarola» Fis-dur, op. 60 Chopina: Pieśń sentymentalna czy romantyczny poemat? [Chopin's 'Barcarolle' in F sharp major, Op. 60: A Sentimental Song or a Romantic Poem?]. In: *Annales UMCS: Artes. Sectio L (Lublin)*. 2009. T. 7. No. 1. Pp. 77–95.
7. *Mazel' L.* O khudozhestvennom otkrytii [On the artistic discovery]. In: *Mazel' L. Voprosy analiza muzyki [Problems of music analysis]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1987. Pp. 137–167.
8. *Timbrell C.* Foreword. In: *Chopin F. Barcarolle in F Sharp Major, Op. 60: For Piano*. Ed. by C. Timbrell. Van Nuys (California): Alfred Music, 2007. Pp. 3–13.
9. *Margetts J. A.* Echoes of Venice: The Origins of the Barcarolle for Solo Piano: Doctoral dissertation (University of Cincinnati). In: *OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center*. Cincinnati, 2008. URL: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1218894990 (date of application: 15.10.2024).
10. *Mazel' L.* Issledovaniya o Shopene [Studies on Chopin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1971. 248 p.
11. *Glazunova R.* Stilisticheskie transformatsii zhanra fortepiannogo noktyurna v protsesse ego istoricheskoy evolyutsii: XIX – pervaya polovina XX veka [The stylistic transformations of the genre of piano nocturne in the course of its historical development: the 19th – the first half of the 20th century]: Ph. D. Thesis (Art). St. Petersburg, 2022. 209 p.

Мерзлова-Горбач Анна Викторовна

аспирант кафедры истории музыки
Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
Россия, 620014, Екатеринбург
anna.gorbatch@gmail.com
ORCID: 0009-0009-4673-8995

Anna V. Merzlova-Horbach

Graduate student at the Music History Department
M. Mussorgsky Ural State Conservatory
Russia, 620014, Yekaterinburg
anna.gorbatch@gmail.com
ORCID: 0009-0009-4673-8995