ISSN 2782-3601 (Print), 2782-361X (Online)
УДК 7.071.1
DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4.049-057
EDN: FKKQCS

А.Г. ПЫЖЬЯНОВА

Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского, г. Екатеринбург, Россия
ORCID: 0009-0008-8933-4643

Конфликт миров в опере «Палестрина» Ханса Пфицнера

Статья посвящена опере «Палестрина» немецкого композитора рубежа XIX–XX веков Ханса Пфицнера (Hans Pfitzner, 1869–1949). Заявленная проблема в первую очередь исходит из особенностей избранного, представляющегося весьма интересным с различных точек зрения сочинения. Сама тема оперы «Палестрина» отсылает к легенде о создании великим полифонистом XVI века Missa “Papae Marcelli” (Мессы «Папы Марчелло») – духовного произведения для мужского хора a капелла. Второй важный аспект – фигура автора оперы, приверженца и последователя идей Рихарда Вагнера и романтического искусства в целом. Пфицнер, чьё музыкальное и литературное творчество представляется своеобразным символом борьбы с новыми течениями XX века, в легенде о Палестрине обнаружил отчётливую оппозицию между двумя мирами: гением, наследником идей прошлого, и современным ему обществом. В опере «Палестрина» прослеживаются три уровня взаимодействия «старого» и «нового», репрезентируемые, главным образом, гармоническими средствами, анализ которых стал главной целью статьи.

Ключевые слова: музыка Германии, поздний романтизм, Ханс Пфицнер, опера XX века, гармония и стиль.

Для цитирования / For citation: Пыжьянова А.Г. Конфликт миров в опере «Палестрина» Ханса Пфицнера // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 49–57. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4.049-057. EDN: FKKQCS.

ANASTASIYA G. PYZHIANOVA

Urals M.P. Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia
ORCID: 0009-0008-8933-4643

The Conflict of the Worlds in the opera "Palestrina" by Hans Pfitzner

The article is devoted to the opera “Palestrina” by the German composer of the turn of the XIX–XX centuries Hans Pfitzner (1869–1949). The stated problem primarily comes from the features of the chosen one, which seems to be very interesting from various points of view of the composition. The very theme of the opera “Palestrina” refers to the legend of the creation by the great polyphonist of the XVI century of the Missa “Papae Marcelli” – a spiritual work for male a cappella choir. The second important aspect is the figure of the author of the opera, an adherent and follower of the ideas of Richard Wagner and romantic art in general. Pfitzner, whose musical and literary work seems to be a kind of symbol of the struggle against the new trends of the twentieth century, in the legend of Palestrina found a distinct opposition between two worlds: a genius, heir to the ideas of the past and

modern society. In the opera Palestrina, three levels of interaction between the “old” and the “new” are traced, represented mainly by harmonic means, the analysis of which became the main purpose of the article.

Keywords: German music, late Romanticism, Hans Pfitzner, the XX century opera, harmony and style.

Ханс Пфицнер – одна из наиболее значимых фигур в истории развития австро-немецкого музыкального театра рубежа XIX–XX веков. Его творчество находилось в русле актуальных тенденций, а литературные публикации были посвящены глобальным проблемам оперного жанра[1]. Опираясь на реформу Р. Вагнера, Пфицнер смог выстроить оригинальную теорию музыкальной драмы и продемонстрировать на примере собственных сценических опусов движение от вагнеровской эстетики к её преодолению. Среди музыкально-театральных произведений композитора особенно выделяется опера «Палестрина» (1909–1915)[2], которую сам Пфицнер назвал “Hauptwerk” («главным произведением»).

Пфицнер работал над «Палестриной» в течение шести лет, написав и литературный текст, и музыку. Более того, это единственная опера, полностью сочинённая Пфицнером.

Общая концепция драматургии «Палестрины» сконцентрирована на оппозиции двух конфликтных сфер, ставшей важнейшим стимулом к созданию оперы. Пфицнер писал: «Прежде чем я точно понял, что должно происходить в отдельных актах, я увидел своего рода триптих: Первый и Третий акты – реальный мир Палестрины, а в центре – изображение суеты движущегося внешнего мира, всегда враждебного молчаливому творчеству гения» (цит. по: [7, с. 77]).

Опера «Палестрина» представляется уникальной, так как содержит в себе, как подчеркнул биограф Пфицнера Д. Уильямсон, «двойной символ» [10, с. 130]: в основе сочинения – не только фигура великого художника, но и великое произведение. Более того, сам композитор красноречиво говорил о желании написать оперу, в которой важнейшее место занимало бы произведение искусства. Сравнивая «Торквато Тассо» И.В. Гёте со своей оперой, Пфицнер отмечал: «В “Торквато Тассо” мастерство художника-героя играет явно второстепенную роль. Здесь же главный персонаж – композитор, рассматриваемый как личность, чьи конфликты показаны типично человеческими, хотя и окрашенными, усиленными и облагороженными его талантом. <...> Другое дело, когда в центре внимания находится само произведение. Тогда художник изображается как его необходимый, единственный и неповторимый творец, поэтому имеет значение только его миссия. В таком случае появляется иная проблематика – следовательно, и форма должна быть иной, так как всё переносится на высший уровень, ибо истинный герой – это произведение, которое не может истекать кровью и имеет антаго-

[1] Основной литературный труд композитора, посвящённый данной проблематике, – «О музыкальной драме» (“Vom musikalischen Drama”, 1915) [9].

[2] Всего Пфицнером написано пять опер: «Бедный Генрих» (“Der arme Heinrich”, 1891–1893), «Роза из Сада любви» (“Die Rose vom Liebesgarten”, 1897–1900), «Рождественский Эльф» (“Das Christ-Elflein”, 1906, вторая редакция – 1917), «Палестрина» (“Palestrina”, 1909–1915) и «Сердце» (“Das Herz”, 1930–1931).

нистов иного рода. Соответственно, моя опера вполне могла бы называться “Месса Папы Марчелло”» [8, с. 8].

Сюжет оперы можно пересказать следующим образом. В Первом акте Силла, молодой ученик великого композитора-полифониста Палестрины, поёт собственную песню «в новейшем стиле». Он стремится к современной ему музыке и желает покинуть мастера, уехав во Флоренцию. Другой юноша – Игино – не только сын, но и ученик Палестрины. Он в отчаянии: отец впал в глубокую депрессию после смерти жены Лукреции.

Диалог Силлы и Игино прерывают Палестрина и кардинал Борромео. Как известно из легенды о композиторе, Папа Римский запретил многоголосную музыку и пожелал вернуть в практику одноголосный григорианский хорал. Об этом Палестрине рассказывает кардинал. Он просит маэстро создать мессу и доказать Папе возможности многоголосной музыки. Композитор отказывается, однако позже ему являются духи умерших мастеров, ангелы и призрак жены. На Палестрину нисходит озарение, и он пишет мессу.

Второй акт представляет картину Тридентского собора. Здесь раскрывается взаимная ненависть духовенства разных стран. Это мир, враждебный Палестрине.

Третий акт возвращает к фигуре композитора. Он арестован, однако его ученики обнаруживают нотные листы и собирают мессу, которую маэстро сочинил ночью. Палестрина обретает известность, а сам Папа провозглашает его «князем музыки». Силла покидает мастера и уезжает во Флоренцию. Игино же присоединяется к толпе, ликующей на улицах города и прославляющей Палестрину, «величайшего человека в Риме». Но композитору чужда внешняя суета. Он смотрит на портрет Лукреции и тихо наигрывает на органе. Отдалённые крики «Ура, Палестрина!» всё ещё доносятся с улиц. Но, кажется, композитор их не слышит…

Конфликт миров в опусе Пфицнера раскрывается с помощью двух категорий: «старого» (Рим, «строгая» полифония; персонаж, отстаивающий консервативные позиции – Игино) и «нового» (Флоренция, Флорентийская камерата; Силла, стремящийся к «новой» музыке). Однако такая антиномия прослеживается не только на сюжетном уровне. Фигура Палестрины – композитора, жившего в переломное для искусства время, может быть соотнесена с категорией «старого» по временно́му признаку (XVI век, эпоха Возрождения). Тогда Пфицнер как автор, также принадлежащий к поворотному историческому периоду, расценивается с позиции «нового» (XX век, последователь романтизма).

Если же соотнести оперу Пфицнера с веком, в который она написана, то можно обнаружить и третий аспект взаимодействия «старого» и «нового». Пфицнер, придерживавшийся в своём начальном периоде творчества идей Вагнера, многими искусствоведами рассматривается как поздний романтик. Однако, несмотря на негативную реакцию Пфицнера на новые течения XX века[3], в «Палестрине» очевидно присутствуют современные тенденции. Таким образом, можно провести третью параллель: Пфицнер как репрезентант категории «старого» в противовес музыкальному языку XX века – категории «нового».

Раскрытие проблемы, поставленной в основу статьи, следует начать с вопроса об обращении Пфицнера, немца-патриота, к итальянскому сюжету. Интересно, что, как указывает исследователь творчества

[3] Свой критический взгляд Пфицнер изложил в статьях «Опасность футуризма» (“Futuristengefahr”, 1917) и «Новая эстетика музыкальной импотенции» (“Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz”, 1920).

Пфицнера Х.А. Стрекаловская, музыку «строгого» стиля композитор, «по его собственному признанию, считал безнадёжно устаревшей для современного слушателя» [4, с. 128]. Можно предположить, что Пфицнер хотел отразить в опере противоречия своего времени, сохранив при этом вечные ценности. Конфликт между мировоззрением художника и многоголосием современного искусства требовал от Пфицнера своего рода опору в истории музыки, в качестве которой и была выбрана фигура Палестрины. Поэтому Пфицнер обращается к стилю эпохи Возрождения, что Манн оценил как «душевную склонность, духовный лад» [2, с. 375]. Писатель особенно выделял в произведении «архаические квинты и кварты, органные звуки и плагальные обороты» [там же, с. 374–375].

Действительно, квинта становится не только лейтинтервалом оперы, но и «знаком эпохи» Палестрины. Квинта *d–a* открывает оперу. Она же, но обратным, нисходящим движением *a–d* закрывает всё сочинение. На квинту опираются также лейтмотивы представителей категории «старого»: самого Палестрины и великих мастеров прошлого.

Другим важным средством в воссоздании эпохи Возрождения становится лейттональность всей оперы: d-moll. Она не только отмечает поворотные моменты в «Палестрине», но и обрамляет всё сочинение. Однако конструктивная функция лейттональности – не единственная. Характерен сам выбор – d-moll, семантика которого связана с воплощением трагического. С другой стороны, композитор отсылает к наиболее употребительному ладу средневековой модальности (*Protus authenticus*).

Наконец, одним из ведущих лейтмотивов оперы является тема «последнего камня» – определение, которое ей дал Томас Манн в ранее цитированной статье. Она имеет два варианта, различающиеся кадансами. Первый вариант – стилизованный «старинный» каданс, который будет встречаться в опере не раз, в том числе и отдельно от темы «последнего камня». Он ассоциируется с миром Палестрины. Второй вариант окончания темы – заключительный полный совершенный каданс. Оба варианта звучат друг за другом, репрезентируя основной конфликт оперы: противопоставление «старого» (фригийский каданс) и «нового» (полный совершенный каданс) миров.

Эта антитеза отражается ещё в одной паре – лейтмотивах Флоренции и Рима: оба впервые звучат в монологе Силлы. Общая тональность монолога – C-dur, а темы двух городов между собой тонально контрастны. Лейтмотив Флоренции звучит в тональности H-dur, диезной и более «светлой» по традиционной семантике, лейтмотив Рима – в Ges-dur, бемольной, «тёмной» и глубокой[4].

Мотивы «старого» и «нового» заявлены в опере с самого начала, ещё до появления как Игино, так и Палестрины. Контраст между ними на музыкальном уровне достигается, в первую очередь, благодаря противопоставлению лейтмотивов двух городов. Однако тональное различие, отмеченное ранее, не является единственным. Тема Флоренции (пример 1) состоит из мелодического ядра, которое представлено восклицательной интонацией нисходящей сексты в пунктирном ритме, дополненной «пробежками» шестнадцатыми длительностями. Темброво она связана

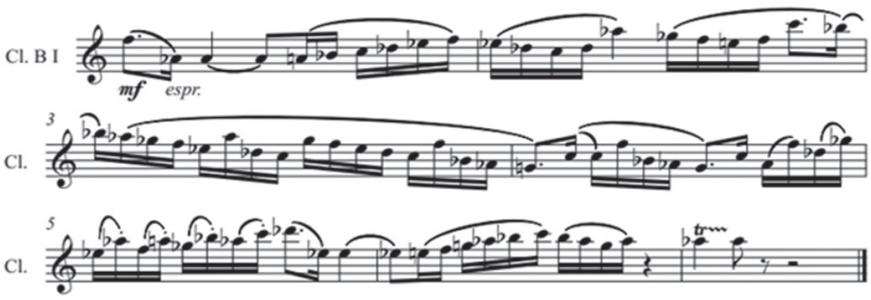
[4] Ges-dur и H-dur являются тональностями первой степени родства (если заменить Ges-dur на Fis-dur или H-dur на Ces-dur соответственно). Однако Пфицнеру было важно подчеркнуть различие лейтмотивов, при этом не используя резких тональных сопоставлений. Следовательно, контраст между лейтмотивами в гармоническом плане осуществлён, в первую очередь, с помощью нотации.

с кларнетом – ярким, выразительно звучащим инструментом. Именно кларнет[5] будет одним из элементов в комплексе темы самого Силлы.

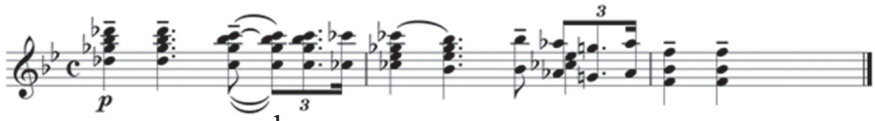
На фактуру стоит обратить особое внимание. Тема Флоренции, будучи связанной с передачей «нового» стиля, виртуозна и может вызвать ассоциации с итальянским оперным *bel canto*. Тема сопровождается аккомпанементом в партиях других духовых и струнных инструментов. В свою очередь, для темы Рима (пример 2) характерна аккордовая фактура с переплетающимися друг с другом мелодическими линиями. Следовательно, контраст между темами заложен и в явном противопоставлении гомофонного и полифонического изложения.

Следующая антиномия, возникающая в опере, связана с противопоставлением двух персонажей: Игино и Силлы. Музыкальной характеристикой последнего является его песня в начале I акта «в современном стиле»[6]. Её характеризует чёткая

Пример № 1. Тема Флоренции (Акт I)



Пример № 2. Тема Рима (Акт I)



функциональность и простота гармонии, отсутствие полифонических элементов, ясное разграничение фактуры на мелодию и аккомпанемент. Да и сам жанр песни – в условиях господствовавшей в Риме полифонии – воспринимается довольно «неакадемично».

Образ меланхоличного Игино совершенно иной. Сравнение между этими персонажами можно показать в таблице 1.

Третий уровень взаимодействия «старого» и «нового» включает в себя вопрос о параллели между Пфицнером и его эпохой – XX веком. Композитор в своём творчестве сохранял приверженность наследию прошлого. К ряду новых явлений

Таблица 1

Параметр	Игино	Силла
Тональный	Преобладание бемольных тональностей (связь с темой Рима)	Преобладание диезных тональностей (связь с темой Флоренции)
Интонационный	Преобладание нисходящего движения	Преобладание восходящего движения
Фактурный	Обилие подголосочной полифонии	Чёткая дифференциация на мелодию и аккомпанемент
Тембровый	Струнные инструменты	Деревянные духовые инструменты, доминирует кларнет
Ритмический	Крупные длительности, равномерность	Мелкие длительности, прихотливость ритма
Жанровые истоки	Вокальные	Инструментальные

[5] Конфликт между «старым» и «новым» можно провести и на уровне тембров. Так, кларнет, звучащий в теме Флоренции и являющийся лейттембром Силлы – исторически самый «юный» инструмент в группе деревянных духовых. На другом полюсе – флейта, доминирующая в теме «последнего камня», инструмент более «архаичный».

[6] Так называет её сам Силла, обращаясь к Игино: “Mir liegt’s schon lange auf, dass ich dir spiel ein Liedchen in dem allerneusten Stil. Hör’ zu!” [«Я давно мечтаю сыграть тебе песенку в современном стиле. Слушай!»].

он относился с презрением. Пфицнер усматривал опасности для немецкой музыки в джазе (проявление «американизма») и додекафонии.

Добавим, что творчество Пфицнера воспринималось современниками как некая «борьба» со всем новым. Однако обращает на себя внимание финал оперы: Пфицнер так и не даёт окончательного ответа на вопрос о будущем музыки. Палестрина узнаёт об отъезде Силлы во Флоренцию с целью обучения новому стилю. Старый мастер относится к этому с пониманием и не препятствует увлечению юноши. Палестрина заключает: «Юность стремится к юности».

Этот пассаж, с одной стороны, воспринимается как некая снисходительность умудрённого жизнью человека к новым тенденциям. Пессимизм же, пронизывающий оперу, может быть трактован не только с точки зрения отвержения Пфицнером музыкальных новаций. Не стоит забывать, что дата создания оперы укладывается в период *fin de siècle* («конец времени»). О том, как ощущалось это время, можно судить по высказыванию социолога М. Нордау: «Целый период истории, видимо, подходит к концу, и начинается новый. И все традиции подорваны, и между вчерашним и завтрашним днём не видно связующего звена» [3, с. 26]. У немецкого философа О. Шпенглера встречаем сходную трактовку современного искусства: «…музыка после Вагнера или живопись после Мане, Сезанна, Лейбля и Менцеля – есть бессилие и ложь» [6, с. 384]. Те же идеи обнаруживаются в критических трудах Пфицнера[7].

И всё же, несмотря на отношение Пфицнера к новациям в искусстве XX века, в его творчестве прослеживаются тенденции, характеризующиеся категорией «нового»: усиление конструктивного начала – возврат к традиции «старой» полифонии. Данную черту можно объяснить уже тем, что композитор обращается к фигуре Палестрины – великого полифониста. Однако в опере есть фрагмент – кульминационный момент хора старых мастеров, который построен на разных полифонических техниках. Автор подчёркивает здесь связь со «строгим» стилем: в основе лежит один из лейтмотивов, связанный с образом старых мастеров – протянутые ноты, напоминающие *cantus firmus* и кварто-квинтовая интонационная основа.

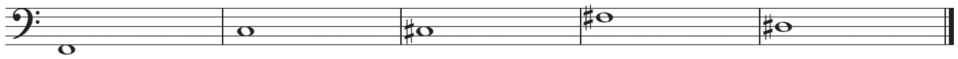
Одновременно обнаруживается другой интересный факт: здесь же при объединении всех вариантов темы по горизонтали получается 12-тоновая последовательность. Это отсылает к тенденциям, присущим музыке начала XX века. Находим важное суждение по этому поводу у Ю.Н. Холопова: «Музыка рубежа XIX–XX веков изобилует примерами, пронизывающими подход музыкального мышления к некоей критической границе, возле которой возникает проблема осуществимости музыкальной формы средствами расширенной тональности» [5, с. 35]. Эту критическую границу Холопов характеризует как «тональный порог», связанный с тем, что взаимосоотнесённости гармонии и формы в сочинениях указанного рубежа столетий уже не наблюдается.

Вряд ли стоит полагать, что Пфицнер намеренно использовал подобные варианты темы, чтобы добиться наличия всех двенадцати тонов по горизонтали. Однако его стремление к строению формы не на основе гармонической логики, а через применение полифонических приёмов

[7] Очевидны следующие аналогии: «бессилие» (Нордау) – «музыкальная импотенция» (Пфицнер); «закат Европы» (Шпенглер) – «закат искусства» (Пфицнер).

привело к 12-тоновости. Да и в самой теме мастеров, на основе которой происходит развитие, есть к этому предпосылки: она состоит из пяти неповторяющихся звуков, среди которых обнаруживаются два варианта *f* (*f* и *fis*) и *c* (*c* и *cis*):

Пример № 3. Тема мастеров
(раздел «Издалека глядим мы на тебя», I Акт)



Наконец, ещё один важный факт: Пфицнер воссоздаёт не только «произведение в произведении» (конец I акта – сочинение Палестриной «Мессы Папы Марчелло»), но и «текст в тексте», вводя в оперу цитаты итальянского мастера.

На основании анализа музыкальной ткани оперы «Палестрина» можно сделать следующие выводы. Три уровня взаимодействия конфликтных сфер (строгая полифония и музыка Флорентийской камераты; стиль эпохи Возрождения в условиях жанра музыкальной драмы; Пфицнер и XX век) наиболее ярко репрезентируются с помощью звуковысотных средств. Из них именно гармония, с одной стороны, даёт Пфицнеру возможность обозначить во всей музыке оперы три стиля (Возрождение, романтизм и новые тенденции XX столетия), в каждом из которых есть свои характерные «знаки».

С другой стороны, гармония не только «изображает» тот или иной стиль, но и привносит в произведение целостность. Таким образом, гармонию следует понимать, как «метасистему», иерархические уровни которой М.В. Городилова представляет в виде триады: субсистема – система – метасистема [1, с. 7].

На первом, субсистемном, уровне гармония описывается как моноструктура, состоящая из единиц – тонов, интервалов, аккордов, звукорядов и т. д. Каждая пара «старого» и «нового» в опере Пфицнера имеет свой набор элементов: например, квинта становится «знаком» эпохи Возрождения; благодаря лаконичности этот «знак» чётко дифференцируется и узнаётся.

Второй уровень обеспечивает взаимодействие трёх гармонических «зон» оперы, связи которых раскрываются через композиционно-драматургические характеристики. Действительно, в «Палестрине» есть чёткая логика экспозиции и развития каждой пары «старого» и «нового». что и создаёт общую драматургию сочинения.

На третьем, метасистемном, уровне каждая гармоническая «зона» становится не только «знаком», но и конкретным художественным образом. Представленные сначала как дискретные единицы, все три пары «старого» и «нового» на уровне метасистемы начинают объединяться и выстраиваться в единую смысловую цепочку. Так возникают параллели, изначально, казалось бы, «зашифрованные» в опере: между Палестриной и самим Пфицнером, Флорентийской камератой и новыми течениями XX века, духовенством и современным Пфицнеру обществом и т. д. Эти ассоциации привносят в оперу немецкого композитора глубинный смысл, выраженный через «разговор» трёх эпох – Возрождения, романтизма и XX века.

Безусловно, Пфицнер понимал, что происходящие события «Палестрины» в действительности происходили «куда „менее легендарно и значительно более трезво“» (цит. по: [7, с. 82]). Однако, как отмечает исследователь творчества Пфицнера Э. Липпольд, сложившаяся «музыкальная легенда» представлялась композитору «ве-

ликой драматической концепцией и, кроме того, художественно-философской мыслью, которая ещё не была выражена ни в одном художественном произведении» [там же]. Идея того, что настоящее великое сочинение возникает «из метафизических глубин», находит своё отражение в словах А. Шопенгауэра, которые Пфицнер цитирует в предисловии к партитуре «Палестрины»:

«Той чистой, интеллектуальной жизни индивида соответствует жизнь всего человечества, реальное существование которого также заключается в воле. Эта чистая, интеллектуальная жизнь человека состоит в его прогрессивном познании наук и в совершенствовании искусств, которые медленно тянутся из поколения в поколение. Эта интеллектуальная жизнь, как эфир или аромат, возникающий из брожения, парит над мирской суетой, фактической реальной жизнью народов, управляемой волей – и рядом с мировой историей идёт невинная и не запятнанная кровью история философии, науки и искусства»[8].

ЛИТЕРАТУРА

1. Городилова М.В. Звуковысотная организация в условиях стилевых взаимодействий: на примере произведений отечественных композиторов 70–80-х годов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1995. 20 с.
2. Манн Т. Размышления аполитичного / перев. с нем. Е.В. Шукшиной. М.: АСТ, 2015. 544 с.
3. Нордау М. Вырождение / перев. с нем., предисл. Р.И. Сементковского. М.: Республика, 1995. 400 с.
4. Стрекаловская Х.А. Постромантические диалоги с романтизмом: Ферручо Бузони, Ганс Пфицнер, Арнольд Шёнберг в диалоге с Рихардом Вагнером: дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 1998. 275 с.
5. Холопов Ю.Н. Кто изобрёл двенадцатитоновую технику // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века: сб. трудов Института им. Гнесиных. М., 1983. С. 34–58.
6. Шпенглер О. Закат Европы / перев. с нем. Н.Ф. Гарелина. Новосибирск: Наука, 1993. 592 с.
7. Lippold E. Hans Pfitzners Konzeption des musikalischen Dramas: Inaugural Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität. Freiburg i.Br, 1996. 141 s.
8. Pfitzner H. Der zweite Akt Palestrina: Ein Vermächtnis und eine Abwehr // Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft 19. München, 1967. S. 5–10.
9. Pfitzner H. Vom musikalischen Drama. München, Leipzig: Süddeutsche Monatshefte, 1920. 264 s.
10. Williamson J. The Music of Hans Pfitzner. Oxford: Clarendon Press, 1992. 408 p.

Об авторе:

Пыжьянова Анастасия Геннадьевна, аспирант кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского (620014, Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0009-0008-8933-4643**, mehontsevaanastasia@yandex.ru

REFERENCES

1. Gorodilova M.V. *Zvukovysotnaya organizatsiya v usloviyakh stilevykh vzaimodeystviy: na primere proizvedeniy otechestvennykh kompozitorov 70–80-kh godov: avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya* [High-Pitched Organization in the Conditions of Stylistic Interactions:

[8] Pfitzner, Hans. “Palestrina”. Musikalische Legende in drei Akten, Studien-Partitur, Mainz 1963, S. 1.

on the example of the works of Russian composers of the 70s and 80s: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1995. 20 p.

2. Mann T. *Razmyshleniya apolitichnogo* [Reflections of an Apolitical Man]. Translation from German by E.V. Shukshina. Moscow: AST, 2015. 544 p.

3. Nordau M. *Vyrozhdenie* [Degeneration]. Translation from German, foreword by R.I. Sementkovsky. Moscow: Respublika, 1995. 400 p.

4. Strekalovskaya Kh.A. *Postromanticheskie dialogi s romantizmom: Ferrucho Buzoni, Gans Pfitsner, Arnol'd Shenberg v dialoge s Rikhardom Vagnerom: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Post-Romantic Dialogues with Romanticism: Ferruccio Busoni, Hans Pfitzner, Arnold Schoenberg in dialogue with Richard Wagner: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 1998. 275 p.

5. Kholopov Yu.N. Kto izobrel dvenadtsatitonovuyu tekhniku [Who Invented the Twelve-Tone Technique]. *Problemy istorii avstro-nemetskoy muzyki. Pervaya tret' XX veka: sbornik trudov Instituta imeni Gnesinykh* [Problems of the History of Austro-German Music. The first third of the XX century: collection of works of the Gnessin Institute]. Moscow, 1983, pp. 34–58.

6. Shpengler O. *Zakat Evropy* [The Decline of the West]. Translated from German by N.F. Garelin. Novosibirsk: Nauka, 1993. 592 p.

7. Lippold E. *Hans Pfitzners Konzeption des musikalischen Dramas: Inaugural Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität*. Freiburg i. Br, 1996. 141 s.

8. Pfitzner H. Der zweite Akt Palestrina: Ein Vermächtnis und eine Abwehr. *Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft 19*. München, 1967. S. 5–10.

9. Pfitzner H. *Vom musikalischen Drama*. München, Leipzig: Süddeutsche Monatshefte, 1920. 264 s.

10. Williamson J. *The Music of Hans Pfitzner*. Oxford: Clarendon Press, 1992. 408 p.

About the author:

Anastasiya G. Pyzhianova, Postgraduate student at the Theory of Music Department, Ural State M.P. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia), **ORCID: 0009-0008-8933-4643**, mehontsevaanastasia@yandex.ru