

ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ

імені А.В.Нежданової

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ та ІНФОРМАЦІЙНОЇ
ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЧЖУ СЯОЛЕ

УДК 78.01+78.04:75:82:047
+786.2+78.071.1

**ФОРТЕПІАНИ ЦИКЛИ Ф. ЛІСТА ЯК ПРЕДМЕТ МУЗИЧНО-
ВИКОНАВСЬКОЇ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ **Чжу Сяоле**

Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, професор

Черноіваненко Алла Дмитрівна

Одеса – 2020

АНОТАЦІЯ

Чжу Сяоле. Фортепіанні цикли Ф. Ліста як предмет музично-виконавської концептуалізації. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво». – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Міністерство культури України, Одеса, 2020.

Дисертація присвячена розгляду програмних фортепіанних циклів Ф. Ліста у контексті концептуально-семантичного, музично-текстологічного та когнітивних композиторського і виконавського підходів. Усі вони у комплексі дозволили описати механізми трансформації почуттів і мислительних операцій до рівня образів-концептів, проаналізувати і типологізувати авторські концепти Ліста як метатекст. Адже композиції Ліста впевнено набувають вираженої тенденції до втілення специфічними музично-інструментальними і інтерпретативно-виконавськими засобами складних, глибинних філософських концепцій буття. З одного боку, це є нарощуванням рефлексуючих ознак романтичної свідомості, «мудрої творчості», з її прагненням само- і світопізнання; віддзеркаленням лістівської авторської теорії синтезу мистецтв; з іншого – це накреслення проєкцій у наступне, ХХ, століття, і не тільки з точки зору музично-мовних засобів, а й стосовно тих концептологічних тенденцій, які останнім часом набувають все більшої ваги у музикознавчій, композиторській і виконавській творчості.

Таким чином, метою роботи стає дослідження концептологічних засад фортепіанних циклів Ф. Ліста в єдності композиторської та виконавської сторін. В роботі досліджуються поняття концепту у широкому дискурсивному колі лінгвокогнітологічних, філософських та мистецтвознавчих досліджень, а також явище концептуалізації в музичному мистецтві; виявляються його особливості у фортепіанних циклах Ф. Ліста.

Виявляються особливості та принципи музичної циклізації як семантичного композиторського та виконавського феномену. Простежується взаємодія циклічності і програмності в фортепіанній творчості Ф. Ліста; лістівська програмність визнається особливим феноменом, який вказує на здатність музично-текстових звучних форм створювати власний предметний зміст у спіранні на можливості фортепіанного звучання, тобто у спіранні на виконавську складову творчості митця.

Вперше здійснюється класифікація основних концептів лістівської творчості; виявляються засоби та шляхи їх втілення у фортепіанній музиці Ф. Ліста. Фортепіанні цикли Ліста («Роки мандрів», «Поетичні та релігійні гармонії», «Різдвяна ялинка») розглянуті як засіб і результат художньої концептуалізації романтичних ідей.

Актуалізація понять концепту і концептуалізації, текстологічних настанов, часопросторових уявлень в царині виконавського і композиторського мислення, у сфері музикознавчої, лінгвістичної, психологічної, філософської думок кінця ХХ століття пояснюється, у тому числі, їх апробацією у мислечуттєвому звучному полі перевірених часом музичних шедеврів, до яких, без сумніву, відноситься творчість Ференца Ліста. Система зв'язків синтетичних ідейно-образних, жанрово-стилістичних, композиційних, музично-мовних, специфічно-інструментальних показників лістівської творчості дозволяє митцю втілювати базові екзистенціальні смисли, здатні конкретизуватися як концепти. Лістівська концептосфера, повністю представлена у його фортепіанних циклах, охоплює ключові для романтичного Героя індивідуально-особистісні «згустки смислів», авторськи оригінально втілюючи їх в інтонаційно-звучному фонді музичної мови, музичного тексту, у музично-інструментальних (композиторських і виконавських) знаках, засобах, прийомах та у специфічному програмно-інструментальному упредметненні. Тому тенденції музичної концептуалізації звернені, перш за все, до виконавської сфери лістівських фортепіанних текстів

і дозволяють, слідуючи настановам великого митця, виявити особистісні інтерпретативні екзистенції.

В роботі показано, що на відміну від сонатної форми ідеально-абстрагованого розвитку («романного» типу), програмний фортепіанний цикл поєднує множинний жанрово-стильовий досвід музики на основі іманентної логіки її вільного саморуху, подібного до міфологічного.

Семантична цілісність за таких умов узгоджується, з одного боку, з музичним «позапоняттєвим мисленням» (М. Арановський); з іншого – з програмною концептуалізацією і з поняттям концепту як способом досягнення смислу, відрізняючись від інших когнітивних засобів специфічним інструментальним просторово-часовим упредметненням семантичних засад. Звідси стає зрозумілим тяжіння інструментальних, зокрема фортепіанних, циклів до програмності. Нова романтична програмність, не втрачаючи екстрамузичних зв'язків (з явищами і картинами природи; творами мистецтва, літератури і поезії; героями; предметними артефактами з різних сфер життя, нарешті – концептами) орієнтується, перш за все, на мінливі переживання (експресію, споглядання, милування, страждання, метання та ін.), які ведуть до змін, до накопичення смислів аж до нового результату, кореспондуючи у цьому відношенні до явищ сонатності і симфонізму. Тому всередині фортепіанних циклів (між їх структурними елементами та їх групами) можна знайти принципи структурування різних жанрово-стилістичних форм: дво-, тричастинності, репризності, сюїтності, сонатності, симфонізму, концертності з квазівступами, квазікодами, квазірозробками і т.п. А фактором цілісності циклу виступає програмна настанова спільної теми, проблематики, сюжету, концепту.

Інша функція циклічної програмності співвідноситься з функцією циклізації як зростання форми і семантичної значущості до її універсальної всеохоплюваності та внутрішньої завершеності. Програмність стрижньового тематичного, квазісюжетного, музично-образного матеріалу забезпечує не тільки цілісність великої (тривалої і, можливо, строкатої) форми, а й

спрямовує її семантичні інтенції. Таким чином, музична циклізація здатна виступати як композиційно-структурний принцип, з власною логікою та технологією, з особливим розвитком образної змістовності, виконавсько-інтерпретативним режисеруванням, і як засіб художньої свідомості, принцип мислення, де стильові чинники визначають особливе поле формалізації і, одночасно, свободи виконавської інтерпретації відомих, історично-когнітивно усталених «згустків смислів» – концептів. Відтак, явища і процеси циклізації та концептуалізації виступають в музиці як рядоположні та пов'язані з нескінченністю композиторських і виконавських інтерпретацій музично-звукових значень з гнучкими кордонами реального / ірреального; висувають свідомі та позасвідомі операнди специфічного музичного мислення.

На основі аналізу фортепіанних циклів Ф. Ліста виявляється тяжіння композитора до узагальнюючих концепцій та образно-поняттєвих (у програмно-інструментальному втіленні) утворень, основні з яких можна диференціювати наступним чином:

- концепти Природи; Мистецтва; Релігії презентують етико-естетичні універсалії, утворюють групу взаємопов'язаних засобів духовного сходження або пошуку себе як мети романтичної особистості, духовного результату буття; саме вони постають в основі трьох циклів фортепіанного макроциклу «Роки мандрів»;

- важливий для лістівської суперечливої натури, творчої і людської особистості концепт Мефісто, а також народжені навколо «ядерної зони» концепту «Мистецтво» і показові для авторського стилю Ліста компоненти «Автор-виконавець» і «Фортепіано» утворюють іншу групу, складаючи концепційне поле індивідуально-стильової, індивідуально-особистісної, авторської сутності. «Автор-виконавець» – це сам Ліст (людина, митець і аббат), не просто присутній, а такий, що бере безпосередню участь і постійно ініціює музичні події – фактично проростає в окремий автобіографічний «Его-концепт». Концептуальний компонент «фортепіано», персоніфікує професійні, новаторські, звучно-матеріалізовані прояви та переживання Автора-виконавця

і людини, є наскрізним мовним засобом (символом) для усієї фортепіанної творчості, дозволяючи їй, у тому числі, симфонізувати камерну циклічну форму;

- концепт мандрів втілює специфічно романтичні відтворення «вічного шляху», мистецького і людського оновлення, самовдосконалення у пошуку місця художника у світі та у Всесвіті, духовного становлення; трансформуючи простір на «чистий час», темпоральність як таку. Тому цей концепт набуває вертикально-наскрізного, формотворчого значення, надаючи іншим концептам можливості їх розкриття, та принципово узгоджується з музично-композиційними і естетично-філософськими засадами циклізації, дозволяючи вільно розгортати стилістичні індивідуальні та універсальні мовні засоби, поєднувати будь-які несумісні, на перший погляд, життєві, тематичні та музичні жанрово-стилістичні утворення, здійснюючи проголошену Лістом ідею синтезу мистецтв. Відповідна програмна назва і власне програма інструментального циклу знайшла втілення у макроциклі «Роки мандрів», який виступав творчим завданням майже на всьому композиторському шляху Ліста.

Концептологічна спрямованість музикознавчих аналізів фортепіанних циклів Ліста дозволяє запропонувати нову музикознавчу та виконавську інтерпретації творчого феномена цього композитора.

Ключові слова: фортепіанний цикл, циклічність, концепт, концептуалізація, концептосфера, фортепіанне виконавство, музично-мовні засоби, романтизм, програмність, концепти «Природа», «Мистецтво», «Релігія», «Мефісто», «Мандри», «Автор-виконавець».

ANNOTATION

Zhu Xiaole. F. Liszt's piano cycles as a subject of musical-performance conceptualization. – Qualifying scientific work with the manuscript copyright.

Thesis for a Candidate of Science Degree in Art Studies (PhD) by specialty 17.00.03 – Musical art. – Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2020.

The dissertation is devoted to the consideration of program piano cycles of F. Liszt in the context of conceptual-semantic, musical-textual and cognitive compositional and performing approaches. All of them together allowed to describe the mechanisms of transformation of feelings and mental operations to the level of images-concepts, to analyze and typologize the author's concepts of Liszt as a metatext. After all, Liszt's compositions confidently acquire a pronounced tendency to embody complex, profound philosophical concepts of existence by specific musical-instrumental and interpretive-performing means. On the one hand, it is an increase in the reflective features of romantic consciousness, "wise creativity", with its desire for self- and world-knowledge; reflection of the author's theory of synthesis of arts; on the other hand, it is an outline of projections into the next, XX, century, and not only in terms of musical and linguistic means, but also in relation to those conceptual tendencies that have recently become increasingly important in musicology, composition and performance.

Thus, the aim of the work is to study the conceptual foundations of F. Liszt's piano cycles in the unity of the compositional and performance aspects. The concept of the concept in a wide discursive circle of linguocognitological, philosophical and art studies, as well as the phenomenon of conceptualization in the art of music are investigated in the work; its peculiarities in F. Liszt's piano cycles are revealed.

Peculiarities and principles of musical cyclization as a semantic compositional and performing phenomenon are revealed. The interaction of cyclicity and programmaticity in F. Liszt's piano creativity is traced; Letter program is recognized as a special phenomenon that indicates the ability of musical-textual sound forms to create their own subject content based on the possibilities of piano sound, ie based on the performing component of the artist's work.

For the first time the classification of the basic concepts of letter art is carried out; the means and ways of their embodiment in F. Liszt's piano music are revealed.

Liszt's piano cycles ("Years of Travel", "Poetic and Religious Harmony", "Christmas Tree") are considered as a means and result of artistic conceptualization of romantic ideas.

Actualization of concepts of concept and conceptualization, textual guidelines, spatio-temporal representations in the field of performing and compositional thinking, in the field of musicological, linguistic, psychological, philosophical thoughts of the late twentieth century is explained, inter alia, by their approbation in the mental-sounding field, without a doubt, is the work of Ferenc Liszt. The system of connections of synthetic ideological and figurative, genre-stylistic, compositional, musical-linguistic, specific-instrumental indicators of sheet art allows the artist to embody basic existential meanings that can be concretized as concepts. Liszt's conceptosphere, fully represented in his piano cycles, covers the key for the romantic Hero individual-personal "clusters of meanings", authorially embodying them in the intonation-sound fund of musical language, musical text, musical-instrumental (compositional and performing) signs, techniques and in specific software and tools in the subject. Therefore, the tendencies of musical conceptualization are addressed, first of all, to the performing sphere of leaf piano texts and allow, following the instructions of the great artist, to reveal personal interpretive existences.

The paper shows that in contrast to the sonata form of ideal-abstracted development ("novel" type), the program piano cycle combines multiple genre-style experience of music based on the immanent logic of its free movement, similar to the mythological.

Semantic integrity under such conditions is consistent, on the one hand, with musical "extraterrestrial thinking" (M. Aranovsky); on the other hand, with programmatic conceptualization and with the concept of concept as a way of comprehending meaning, differing from other cognitive means by specific instrumental spatio-temporal objectification of semantic principles. From here it becomes clear the attraction of instrumental, in particular piano, cycles to software. New romantic software, without losing extramusical connections (with phenomena

and pictures of nature; works of art, literature and poetry; heroes; subject artifacts from various spheres of life, and finally - concepts) focuses primarily on changing experiences (expression, contemplation, admiration, suffering, throwing, etc.), which lead to change, to the accumulation of meanings until a new result, corresponding in this respect to the phenomena of sonata and symphony. Therefore, within the piano cycles (between their structural elements and their groups) you can find the principles of structuring different genre and stylistic forms: two-, three-part, reprise, suite, sonata, symphony, concerto with quasi-steps, quasi-codes, quasi-developments, etc. And the factor of integrity of a cycle is the program instruction of a general theme, problems, a plot, the concept.

Another function of cyclic software is correlated with the function of cyclization as the growth of form and semantic significance to its universal comprehensiveness and internal completeness. The programmability of the core thematic, quasi-plot, musical-figurative material ensures not only the integrity of a large (long and, perhaps, colorful) form, but also directs its semantic intentions. Thus, musical cyclization is able to act as a compositional-structural principle, with its own logic and technology, with a special development of figurative content, performance-interpretive directing, and as a means of artistic consciousness, the principle of thinking, where stylistic factors determine a special field of formalization. freedom of executive interpretation of known, historically and cognitively established "clusters of meanings" - concepts. Thus, the phenomena and processes of cyclization and conceptualization appear in music as a series and are associated with the infinity of compositional and performing interpretations of musical-sound meanings with flexible boundaries of the real / unreal; put forward conscious and unconscious operands of specific musical thinking.

Based on the analysis of F. Liszt's piano cycles, the composer's attraction to generalizing concepts and figurative-conceptual (in program-instrumental embodiment) formations is revealed, the main ones of which can be differentiated as follows:

- concepts of Nature; Arts; Religions present ethical and aesthetic universals, form a group of interconnected means of spiritual ascent or search for oneself as the goal of a romantic personality, the spiritual result of existence; they are the basis of the three cycles of the piano macrocycle "Years of Travel";

- Mephisto's concept, which is important for Liszt's contradictory nature, creative and human personality, as well as the "Art-performer" and "Piano" components born around the "nuclear zone" of the "Art" concept and indicative of Liszt's authorial style, form another group. Composing the conceptual field of individual-stylistic, individual-personal, authorial essence. The "author-performer" is the Letter itself (man, artist and abbot), not just present, but one who takes a direct part and constantly initiates musical events - in fact grows into a separate autobiographical "Ego-concept". The conceptual component of "piano", personifies the professional, innovative, sound-materialized manifestations and experiences of the author-performer and man, is a pervasive language tool (symbol) for all piano works, allowing it, including symphonizing chamber cyclic form;

- the concept of travel embodies specifically romantic reproductions of the "eternal path", artistic and human renewal, self-improvement in finding the artist's place in the world and in the universe, spiritual formation; transforming space into "pure time", temporality as such. Therefore, this concept acquires a vertical-through, formative significance, giving other concepts the opportunity to reveal them, and is fundamentally consistent with the musical-compositional and aesthetic-philosophical principles of cyclization, allowing free deployment of stylistic individual and universal language tools, combine any incompatible view, life, thematic and musical genre and stylistic formations, implementing the idea of synthesis of arts proclaimed by Liszt. The corresponding program name and the program of the instrumental cycle was embodied in the macrocycle "Years of Travel", which was a creative task in almost the entire compositional path of Liszt.

The conceptual orientation of musicological analyzes of Liszt's piano cycles allows us to propose a new musicological and performing interpretation of the creative phenomenon of this composer.

Keywords: piano cycle, cyclicality, concept, conceptualization, conceptosphere, piano performance, musical and linguistic means, romanticism, software, concepts "Nature", "Art", "Religion", "Mephisto", "Travels", "Author-performer".

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Чжу Сяоле. Фортепіанний цикл Ф. Ліста «Різдвяна ялинка»: нова концепція дитячої музики. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2016. Вип 22. С. 479–492.
2. Чжу Сяоле. Позамузичні чинники в інструментальних творах Ф. Ліста (на прикладі «Першого року мандрів»). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2016. Вип 23. С. 169–181.
3. Чжу Сяоле. Концепт «мандрів» у фортепіанній творчості Ф. Ліста (на прикладі циклу «Роки мандрів»). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 25. С. 98–112.

у періодичному фаховому виданні іноземної держави:

4. Чжу Сяоле. Фортепианный программный цикл как жанровая парадигма романтизма (на примере «Годов странствий» Ф. Листа). *European Journal of Arts*. Vienna: Premier Publishing s.r.o., 2019. № 1–2. С. 63–69.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ.....	2
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....	12
ВСТУП	15
РОЗДІЛ 1. ЯВИЩЕ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ І МУЗИКОЗНАВСТВІ	
1.1. Концепт і концептуалізація в інтердисциплінарному полі музикознавства.....	
1.2 Час і текст в процесі формування музичної концепції	
1.3. Взаємодія циклічності і програмності у фортепіанній творчості Ф. Ліста	
1.4. Виконавські інтенції лістівської концептології.....	
Висновки до Розділу 1.....	
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПТОСФЕРА ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ Ф. ЛІСТА..	
2.1. Концепт «природа»	
2.2. Концепт «мистецтво»	
2.3. Концепт «релігія»	
2.4. Концепт «мандри»	
2.5. Концепт «Мефісто»	
Висновки до Розділу 2.....	
РОЗДІЛ 3. ВІД СТИЛІСТИКИ ДО СЕМАНТИКИ: ПРОЦЕС КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ В ЦИКЛАХ Ф. ЛІСТА.....	
2.1. Мега-цикл «Роки мандрів» як антологія лістівських концептів.....	

2.2. «Поетичні та релігійні гармонії»: концептуалізація антиподної пари Земне-Небесне.....	
2.3. «Різдвяна ялинка»: фортепіанне втілення концептів пізнього етапу творчості.....	
Висновки до Розділу 3.....	
ВИСНОВКИ.....	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	
ДОДАТОК А.....	

ВСТУП

Актуальність теми роботи. Композиторська творчість Ф. Ліста, найщільнішим чином пов'язана з його виконавською діяльністю у рідній розквітаючому на той період нового – концертного – піанізмі, а також з його улюбленим інструментом – роялем (технічно-органологічне удосконалення якого виявилось як ніколи «вчасним»), від свого початку відрізнялася свідомим створенням нової семантичної природи фортепіанної гри. Блискуча інструментальна віртуозність майстра узгоджується з його багатючим внутрішнім світом, суперечливим, але духовно осяяним (навіть у перших віртуозно-технічних фортепіанних фантазіях на оперні теми, концертних етюдах, та жанрових п'єсах). В подальшому композиції Ліста впевнено набувають вираженої тенденції до втілення специфічними музично-інструментальними і інтерпретативно-виконавськими засобами складних, глибинних філософських концепцій буття. З одного боку, це є нарощуванням рефлексуючих ознак романтичної свідомості, «мудрої творчості», з її прагненням само- і світопізнання; віддзеркаленням лістівської авторської теорії синтезу мистецтв; з іншого – це накреслення проєкцій у наступне, ХХ, століття, і не тільки з точки зору музично-мовних засобів, а й стосовно тих концептологічних тенденцій, які останнім часом набувають все більшої ваги у музикознавчій, композиторській і виконавській творчості.

Усе це сприяє поглибленню наукової і виконавської думок про творчість Ференца Ліста – найяскравішого фундатора музично-романтичного мистецтва, який фактично відтворив алгоритм руху європейської музики від ХVIII у ХХ століття з його найрізноманітнішим моделюванням картини світу. Для піаністичного мистецтва сучасності (і майбутнього) музика Ліста виступає блискучим, але непростим, невичерпним щодо нових інтерпретативно-когнітивних знахідок полем. Навіть сам вкрай тривалий (більше шести десятиріч) і надзвичайно плідний (біля 1200 творів) творчий шлях Ліста «вишукується» у струнку систему, ніби спеціально вибудовану за своєрідним

пірамідальним принципом – з центром-кульмінацією 1850-х років (відзначеним низкою творів нового жанру – симфонічної поеми, симфоній – «Фауст» і «Данте», створенням сонати h-moll, поглибленими редакціями перших двох «Років мандрів» та «Поетичних і релігійних гармоній», численними літературно-естетичними працями), плідними 1830-1840-ми («вибух» фортепіанних композицій, зокрема, формування циклів «Років мандрів», фортепіанні концерти, соната-фантазія «По прочитанні Данте», Угорські рапсодії тощо) та 1860-1870-ми роками («Мефісто-вальси», ораторії та меси, церковна музика, фортепіанні цикли – третій «Років мандрів», «Угорські історичні портрети», «Різдвяна ялинка»). Також можна відзначити своєрідні початок-«вступ» у ранніх творах (з виявленим «первинним» дуалізмом проявів – концертності у «Варіаціях на вальс А. Діабеллі» і зосередженої духовності у хоралі «Tantum ergo») та «коду» у пізніх композиціях, які містять інструментально-звукові та ідейні концепції передбачення наступного ХХ століття (про що свідчать, зокрема, завершення третього, духовно спрямованого, зошиту «Років» та Симфонічна поема «Від колиски до могили»).

Винайдені композитором-виконавцем інструментальні композиційні форми та засоби, зокрема у фортепіанних циклах і макроциклах, демонструють також необхідність нового підходу до принципів програмності, яка, перетворюючись на концептуальну установку в композиції і виконавській грі, задаючи певні сюжетні та зображальні асоціативні низки, завжди вміщує узагальнене екзистенціальне, концептуально спрямоване начало.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової і відповідає темі № 11 «Семіологічні аспекти композиторської і виконавської творчості» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на 2017 – 2021 роки.

Мета дослідження – дослідити концептологічні засади фортепіанних циклів Ф. Ліста в єдності композиторської та виконавської сторін.

Вказана мета зумовила необхідність вирішення наступних **завдань**:

- виявити змістові рівні явища й поняття музичної концептуалізації;
- дослідити особливості музичної циклізації як семантичного музичного феномену;
- проаналізувати процеси взаємодії циклічності і програмності в фортепіанній творчості Ф. Ліста;
- виявити основні чинники концептуального поля лістівської творчості; дослідити специфіку їх дії;
- визначити специфіку композиторської й виконавської концептуалізації у фортепіанних циклах Ф.Ліста «Роки мандрів», «Поетичні та релігійні гармонії», «Різдвяна ялинка».

Матеріалом дослідження слугують фортепіанні цикли Ф. Ліста «Поетичні та релігійні гармонії», «Різдвяна ялинка» та макроцикл «Роки мандрів»..

Об'єкт дослідження – фортепіанна творчість Ф. Ліста, зокрема, його фортепіанні цикли.

Предмет дослідження – індивідуальні риси фортепіанного стилю Ф. Ліста в їх зв'язку з явищем музично-виконавської концептуалізації.

Методологічна основа роботи визначається працями філософів, естетиків, літературознавців, культурологів концептологічного і когнітивного спрямувань (В. Абушенко, Ю. Апресян, Н. Арутюнова, С. Аскольдов, А. Вежбицька, С. Воркачева, В. Демьянков, Н. Королевська, Є. Кубрякова, Д. Ліхачов, Ю. Лотман, В. Марік, Ф. Соссюр, І. Стернін, І. Тарасова); роботи, у яких ставляться проблеми розуміння, мислення, смислового призначення музики, її концептологічних засад (М. Арановський, М. Бахтін, Ж. Бодрийяр, М. Бонфельд, Л. Виготський, Г. Гадамер, Г. Демешко, С. Ляпін, В. Марік, В. Медушевський, Є. Назайкінський, О. Самойленко, І. Стогній, А.Тахо-Годі, В. Холопова, Ю. Холопов); музикознавчими дослідженнями, присвяченими

проблемам жанру і стилю (В. Бобровський, М. Бонфельд, Л. Долінська, Л. Кирилліна, В. Конен, І. Коханик, І. Кузнецов, Л. Мазель, Є. Назайкінський, О. Самойленко, О. Садовнікова, О. Соколов, А. Сохор, В. Холопова, Ю. Холопов, А. Цукер, В. Чинаєв, Л. Шаповалова) та музичного формотворення (В. Бобровський, В. Протопопов, К. Ручьєвська, В. Холопова, В. Цуккерман), проблемам гармонії, зокрема, лістівської (А. Аймаканова, Т. Бершадська, Н. Гуляницька, Ю. Кремльов, О. Ментюков, Ю. Паїсов, Р. Реті, Ю. Тюлін, Ю. Холопов); питанням фортепіанної гри в її теоретичному та історичному аспектах (О. Алексєєв, В. Дельсон, М. Друскін, Д. Дятлов, Л. Гаккель, А. Ігламова, Д. Кирнарська, Г. Коган, А. Корто, Н. Корихалова, А. Малинковська, Г. Нейгауз, С. Ріхтер, О. Симонянц, Сюй Бо, С. Фейнберг, Хуан Цзечуань, О. Чеботаренко, В. Чинаєв, Ян Веньян); музикознавчими роботами, безпосередньо пов'язаними з вивченням творчості Ф. Ліста (А. Аймаканова, А. Буасє, А. Будяковський, С. Вартанов, Д. Гаал, Є. Гордєєва, А. Демченко, О. Єсман, Л. Живов, Л. Жигмонд, Ю. Крауклис, Ю. Кремльов, О. Левашева, Б. Матека, О. Ментюков, Я. Мільштейн, Н. Невська, Р. Островський, Б. Сабольчі, Т. Самсонова, С. Слонімський, В. Стасов, Д. Торкевиц, Я. Ханкіш, Ю. Хохлов, К. Царьова).

У роботі використовуються загальнонаукові та спеціальні методи, серед яких – естетичний, історико-культурологічний, структурно-функціональний, жанрово-стильовий. Важливими представляються семіологічний, концептуально-семантичний, музично-текстологічний, аналітичний музикознавчий і виконавський підходи. Усі вони у комплексі дозволили описати механізми трансформації почуттів і мислительних операцій до рівня образів-концептів, проаналізувати і типологізувати авторські концепти Ліста як метатекст.

Наукова новизна та теоретична цінність дисертаційного дослідження полягають в наступному. Вперше здійснюється класифікація основних концептів лістівської фортепіанної творчості; виявляються засоби їх втілення. Виявлено принципи музичної циклізації як концептологічного

феномену; визначений характер взаємодії циклічності і програмності в фортепіанних циклах Ф. Ліста. Фортепіанні цикли Ліста розглянуті як засіб і результат художньої концептуалізації романтичних ідей. Концептологічна спрямованість музикознавчих аналізів фортепіанних циклів Ліста дозволяє запропонувати нову інтерпретацію творчого феномена цього композитора.

Практична цінність. Матеріали і висновки дисертації можуть бути використані у навчальних курсах історії музики, теорії та історії фортепіанного виконавства, у класі спеціального фортепіано.

Апробація результатів дисертації. Дисертація обговорювалась на кафедрі історії музики та музичної етнографії ОНМА ім. А.В. Нежданової. Основні положення дослідження були викладені в доповідях на наступних конференціях (усього 10): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, 22-24 квітня 2014 р., 27-29 квітня 2015 р.; 20-22 квітня 2016 р.; 23-25 квітня 2018 р.; 17-19 квітня 2019 р.; 20-21 квітня 2020 р.); Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 1-3 грудня 2015 р.; 9-10 грудня 2016 р.; 24-25 листопада 2017 р.; 6-8 грудня 2018 р.).

Публікації. Основні ідеї дисертації викладені у 4 публікаціях, з яких 3 – у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України; 1 – у спеціалізованому іноземному періодичному виданні (Австрія).

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів з підрозділами, висновків, списку використаних джерел. Обсяг основного тексту дисертації – 164 сторінки. Список літератури містить 180 позицій.

РОЗДІЛ 1

ЯВИЩЕ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ І МУЗИКОЗНАВСТВІ

1.1. Концепт і концептуалізація в інтердисциплінарному полі музикознавства

Поняття «концепт» запозичене у 20-ті роки ХХ століття лінгвістами Г. Фреге та А. Черчем з математичної логіки для пояснення семіотичної функції словесного знака. Подальше розповсюдження поняття, у тому числі, і у музикознавстві, було пов'язане з посиленням інтердисциплінарних тенденцій, з поглибленням когнітивних напрямів аналізу внутрішньо-мистецьких процесів, опрацюванням нових методичних підходів та осяганням специфічних мислительних механізмів у своїй (локально-мистецькій) сфері. Своєрідний «ренесанс» концепт (і відтоді концептологія) отримує від 1990-х років завдяки працям Д. Ліхачова [104], Ю. Степанова [182] та інших, які дали йому ґрунтовну інтерпретацію. Актуалізація терміну в парадигмі лінгвістичного і музикознавчого концептуалізму кінця ХХ століття пояснюється не тільки необхідністю введення до відповідних категоріальних апаратів важливої когнітивної «ланки», до змісту якої крім власне мислительних входять асоціативні образні, експресивні та екзистенціальні оцінки і уявлення, а й з посиленням значущості концептуальних інтенцій в мистецькій, зокрема композиторській і виконавській, музичній практиці – подальшій індивідуалізації складної системи зв'язків історико-стильових, структурних, музично-мовних, специфічно-інструментальних її компонентів. Необхідність введення терміну «концепт» у ХХ столітті також обумовлена, на наш погляд, відчуттям неповноти форм мислення, які виробляються чистою формальною логікою. Симтоматично, що однією з перших це «відчула» сама формальна логіка, один з засновників якої, А.Черч, диференціює англійські «*notion*» і «*concept*» для фіксації як інтенціонально-індивідуального контексту

(сукупності ознак), так і значеннєвості, інтенцій, що виводить поняття до іншої площини – семантичної. Тому концепт починає активно використовуватися різними галузями знань, дозволяючи по-новому висвітлити грані сучасної культурної дійсності, як єдність процесу і результату смислоутворення.

На вітчизняних наукових теренах іншомовний термін «концепт» певний час «програвав» (аж до кінця ХХ століття використання його було одиничним [55]) більш усталеному для нашої країни терміну «*поняття*». Першим серед вітчизняних філософів термін «концепт» використав Г. Шпет у 1923 році, де автор протиставляє поняття і концепт як, відповідно, статичне (нормативне, оперування сталим значенням) і динамічне (варіативне, «процедура означування») явища [111, с. 48], 1928 року «Концепт» вводиться у статті С. Аскольдова «Слово і концепт» [красавский]. У Філософській енциклопедії 1960-1970 років стаття «концепт» відсутня (тільки в останньому, чотиритомному, виданні є така стаття авторства С. Неретіної), але мають місце похідні від нього слова «*концептуалізм*» і «*концепція*» (від лат. *Conceptus* – думка, поняття і *Conceptio* – розуміння, система), які визначаються як певний спосіб розуміння, трактування будь-якого предмета або як керівна ідея для його систематичного висвітлення [50]. Концепція виступає основним задумом чого-небудь; «системою поглядів» на проблему; вона «висловлює або акт схоплювання, розуміння і осягнення смислів в ході мовленнєвого обговорення і конфлікту інтерпретацій, або їх результат, представлений в різноманітті концептів, які не відкладаються в однозначних і загальнозначущих формах понять», концепція «пов'язана з розробкою та розгортанням особистого знання, яке на відміну від теорії не отримує завершеної дедуктивно-системної форми організації і елементами якого є неідеальні об'єкти, аксіоми і поняття» [132, с. 574] (концепти ж, на думку С. Неретіної – «стійкі смислові згущення, що виникають і функціонують в процесі діалогу і мовленнєвої комунікації» [там само]). І тільки в 1990-ті роки

Ю. Степанов у своєму словнику («Константи. Словник російської культури» [1]) виводить «концепт» до статусу «головного терміну» своєї роботи.

Актуалізацію терміну «концепт» (зокрема, й у музикознавстві) останніми десятиріччями можна пояснити прагненням вийти «за рамки» поняття, тобто спробувати реконструювати ментальну сутність, яка стоїть за поняттям. Обидва – концепт і поняття – є етимологічно спорідненими, вказуючи на ідею придбання, «зачаття», проте не є повними синонімами. Ми підтримуємо вказівку Ю. Степанова про концепт як «більш об'ємний розумовий конструкт людської свідомості» у порівнянні з «поняттям», розуміння концепту як «сумарного явища, що за своєю структурою складається з самого поняття і ціннісного (*нерідко образного – курсив наш – Ч.С.*) уявлення про нього людини» [182, с. 40-43]

Концепт і поняття мають одне походження, але різні сфери прояву. Поняття відноситься до «категоріального складу розуму в його гарматній озброєності всією сукупністю відкрystalізованих мовних форм думки... завжди передбачає систему понять, ієрархічну впорядкованість цієї системи і актуально розгортаємої понятійної сітки... претендує на вичерпну повноту визначення і опису предмета, поза багатозначності і ... тому ... пов'язане з логіко-граматичними аспектами мови» [50, с. 49] Концепт, навпаки, «завжди поодинокий, він “живе” у звучному людському мовленні, спрямований на схоплювання смислу, що народжується в ситуації мовленнєвого спілкування, диспуту, обговорення. Концепт є «понятійним» як миттєве схоплювання і з'ясування суті обговорюваного предмета і стану речей» [50, с. 50]. Основа поняття виділяється логічним способом, а основа концепту проявляється у вигляді сублогічних утворень (близьких і до музичної образності). Таким чином, концепт на відміну від поняття не тільки мислиться, а й переживається. З цього випливає, що його обсяг ширше обсягу поняття. Концепт включає в себе саме поняття, що є в свою чергу його обов'язковим ядерним компонентом.

У лінгвістиці під «поняттям» розуміється *значення*, яке виражається логічним мисленням (незалежно від національної специфіки мови), а концепт є ментальним утворенням, згустком людських цінностей і людського досвіду. Сучасна наука розглядає дихотомію концепту і значення як співвідношення концептивного мислення і мовного (семантичного) явища. Таким чином, концепт і значення значення мають однакову когнітивну природу. Обидва явища відображають об'єктивну і суб'єктивну реальність, де когнітивні ознаки значення утворюють зміст концепту. При термінологічній диференціації слід враховувати, що концепт – одиниця концептосфери, а значення – одиниця семантичного простору.

У зв'язку з цим необхідно визначити й термінологічне значення «*концептосфери*», яке пов'язане з питаннями систематизації, законами категоризації і концептуалізації дійсного і уявного світів, адже «саме мислення передбачає категоризацію предметів думки, а категоризація – упорядкування її об'єктів» [148, с. 170]. Концептологи вказують на «багатовимірність» (В. Карасик, В.В. Маслов), «об'єднання концептів» (С. Кошарна), їх «системну організацію» (М. Нікітін), «концептосистеми» (М. Піменова). Назву «концептуальна сфера» запропонував Д. Ліхочов, розуміючи під нею «деяку сукупність психоментальних уявлень етносу, яка незримим ореолом оточує його мову» [103, с. 281], під концептосферою також розуміють «впорядковану сукупність концептів, що існують у вигляді узагальнених уявлень, розумових картинок, схем, понять, фреймів, сценаріїв, гештальтів, узагальнюючих різноманітних ознак зовнішнього світу» [цит. за 148, с. 170]. А. Приходько вказує, що системність організації концептів дає підставу вважати концептосферу системою вищого порядку з власними підсистемами: «Крайніми точками є концептосфера і концепт, зв'язок між якими встановлюється за допомогою концептополя. Останнє являє собою системорелевантне утворення, оскільки на його основі виникають концептосистеми іншого роду – дискурсивні, які утворюються концептами, що належать різним концептополям» [148, с 172].

Однією з перших поняття «концепт» застосовувала в музикознавстві А. Амрахова, яка розробила метод когнітивного аналізу щодо інтерпретації музичних текстів. Дослідниця підкреслювала, що аналіз, який виник на основі вивчення ментального простору, концептуальної системи, що сформувала даний музичний текст, володіє багатоаспектністю і може поєднувати в собі різні підходи, наприклад, точний (семіотичний) і вільний (герменевтичний). А. Амрахова обґрунтовує положення, згідно якого концепт є «найкращою одиницею виміру взаємозумовленості змістоутворення і стилеутворення» [6, с. 7].

Переломлюючи визначення концептосфери в сфері лінгвокогнітології, з урахуванням фреймової методики (яка дозволяє виявити «ядро» концепту і його периферію¹, субфрейми, тобто вибудовувати логічно впорядковану інформацію), В. Марік пропонує розуміння музичної концептосфери як «набору музичних лексем різного порядку (від інтонації до жанрово-стилістичних особливостей) одного тексту або текстів музичних творів», що акцентують «як стереотипні, так і індивідуально-авторські» типи структур [111, с. 69]. Тоді музична концептосфера, з одного боку, виступає «системою, що з'єднує в єдине ціле концептуальні властивості музики в певних історико-стильових межах, з іншого боку – індивідуальною композиторською поетикою» [111, с. 203].

Походження самого терміну «концепт» вчені пов'язують з середньовічною науковою думкою, оскільки середньовічні схоласти, опрацьовуючи смислові параметри слова взагалі та значенневих шарів імені, створили «один з перших варіантів семантики» (С. Неретіна [133]), в основі якої різнилися «модуси існування, модуси розуміння, модуси позначення і акти позначення, які фокусуються в різних частинах мови. Шуканий концепт в цій системі представляв значення, властиве висловленню як окремій побудові, низці висловлювань або мовлення» [111, с. 46–47]. Дослідники тут

¹ За Ю. Степановим, концепт включає в себе: а) «основну, актуальну ознаку»; б) «додаткову чи кілька додаткових, пасивних ознак, які є вже не актуальними, а історичними; в) «внутрішню форму, зазвичай зовсім не усвідомлювану, відбиту в зовнішній словесній формі». [Степанов, 1997, с. 40-43].

посилаються на праці Августина (IV ст.), за часи якого функціонував термін «conceptus» з тлумаченням «зачаття», символу переходу Божественного у мирське, «між двома початками». Відомі початкові слова Євангелія С. Неретіна трактує як «тео-фізіо-логічне подолання прірви між двома початками, де мовні акти і фізіологічні акти є рівними як акти зачинання й скріплені потужним волевим актом» [133, с. 232–233]. Лінгвокогнітологи вважають фундатором ідеї концепту П. Абеляра (кін. XI – перша пол. XII ст.), який пов’язував концепт з індивідуальною інтерпретацією біблійних текстів, розуміючи його як «індивідуальну форму «схоплювання» змісту (conceptio) на підставі висловлень про той чи інший предмет» [114, с. 38]. П. Абеляр стверджував, що «універсалії перебувають до створення природи в божественному розумі як «концепти» Бога та прообрази одиничних речей» [59, с. 93], тобто, концепт – це смисл або ім’я предмета, яке закріплюється у свідомості тих, хто говорить та слухає, а отже – на рівні вербалізації. Фактично концептом у добу середньовіччя міг постати будь-який коментар біблійного тексту, а «концепт» Абеляра визнавав перехід від сфери думки до сфери буття, але такий, що не завжди відповідає реальності речей, отже співвідноситься «зі словом як значенням і не є тотожним поняттю; є пов’язаним не з мовними структурами, а з мовленням, орієнтованим на адресата; формується під впливом не тільки логічних процедур абстрагування, але й чуттєвого досвіду та уяви» [131а, с. 143]. С. Аскольдов вбачав, що «питання про природу загальних понять або концептів – у середньовічній термінології універсалій – старе питання, проте майже не розглянуте в центральному пункті» [18, с. 267]. Концептуалізм виступив одним з важливих напрямів середньовічної схоластичної філософії, вказуючи на існування «в одиничних речах ... дечого спільного, загального, на основі чого в розумі виникає концепт – особливе загальне поняття, виражене словом» [196, с. 300]. Підсумовуючи, вкажемо, що середньовічне розуміння концепту має теологічний ґрунт, мовленнєву (вербальну) форму вираження, перехідне («між світами») значення зі спрямованістю до універсальних смислів.

Сьогоднішнє тлумачення концепту носить виражений інтердисциплінарний та варіативний характер, демонструючи взаємодію лінгвістики, філософії, психології, антропології, культурології та специфічних комплексів, породжуючи різні підходи до інтерпретації концепту. Так, у філософській теорії пізнання «концепт» визначається у широкому («складні ментальні утворення – думка, знання, віра, причина, осмислені на основі широкого онтологічного фону речей, які складають оточуючий світ, та власного досвіду людини» [173, с. 464]) або вузькому («сенси, якими оперує людина у процесі згортання»; «інтеріоризації, знання про оточуючий світ, які зберігаються у вигляді квантів, таких як життя, смерть» [там само]) розумінні.

Поряд з філософським підходом не втрачає своєї важливості логіко-поняттєва й логіко-семантична парадигми розуміння концепту, перша з яких представляє концепт як уявні утворення («Ідеальне»), які «мають ім'я» і пояснюють «побудову докільця» («Дійсність»); як «інструменти пізнання дійсності, описані засобами мови у вигляді деяких пояснювальних конструкцій» (А. Вежбицька [143, с. 93; 24]); друга (школа Н. Арутюнової) трактує концепт форму існування звичайної свідомості у взаємодії національної традиції, релігії, життєвого досвіду, образів мистецтва та системи цінностей (такі світоглядні концепти виступають семантичними домінантами з відповідними поняттєво-структурними значеннями). Обидві парадигми розглядають концепт як «згусток смислу», що втілюється у лексичній моделі [111, с. 49] і виводять на культурологічну парадигму концептології, спрямовану на розуміння концепту як явища *культури*, як «культурно позначеного вербалізованого смислу, репрезентованого у плані вираження цілою низкою мовних реалізацій, які утворюють відповідну лексико-семантичну парадигму» [37], як «одиниці колективного знання / свідомості (яка відсилає до вищих духовних цінностей), що має мовне вираження і відзначена етнокультурною специфікою» (С. Воркачев [38]). За такого підходу концепт стає поняттям духовної культури (Ю. Степанов [182]), що певним чином наближає його до середньовічного попередника рисами

дискурсивності, індивідуалістичності з одночасними «спрямованістю до вищих культурних смислів, сконцентрованих навколо найбільш значущих для людини «вічних» тем» [111, с. 49].

Вказані парадигми збагачуються *психологічним* (за Д. Ліхачовим, «охопити значення в усій його складності людина просто не встигає, іноді не може, а іноді інтерпретує його по-своєму (залежно від своєї освіти, власного досвіду, професії тощо)» [103, с. 281]; «концепт... служить поясненню одиниць ментальних і психічних ресурсів нашої свідомості й тієї інформаційної структури, що відображає знання й досвід людини; оперативна змістовна одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи й мови мозку, всієї картини світу, відображеної у психіці людини» [98, с. 90]) і *когнітивно-семантичним* (концепт – «глобальна мисленнева одиниця, яка є квантом структурованого знання» [146, с. 4], «концепт – це мисленнєве утворення, яке заміщує у свідомості множинність однорідних предметів та є когнітивною основою для формування різних лексичних значень слова» [5, с. 34]) підходами.

Психологічний підхід є особливо важливим для сфери мистецтва, для формування *художнього концепту*, де останній може трактуватися як: «інформаційна структура свідомості, різносубстратна, певним чином організована одиниця пам'яті, яка містить сукупність знань про об'єкт пізнання, вербальних і невербальних, набутих шляхом взаємодії п'яти психічних функцій свідомості й позасвідомого» [170, с. 256]. Подібна трактовка О. Селіванової, на наш погляд, найближче підводить до розуміння художнього концепту, до концептуалізації художнього твору. Художній концепт може трактуватися з двох позицій: 1) як компонент індивідуальної концептосфери; 2) як ментальне утворення, що концентрує «універсальний художній досвід, зафіксований у культурній пам'яті і здатний виступати в якості ферменту і будівельного матеріалу при формуванні нових художніх смислів» [118, с. 41-42]. У контексті нашого дослідження художні концепти у фортепіанних циклах Ф. Ліста постають як репрезентації культурних та

світоглядно-філософських концептів в програмному музично-інструментальному творі. Звичайно, зв'язок між художнім та іншими вказаними концептами не є одностороннім. Вони взаємно впливають один на одного, посиляючи смислові імпульси, стимулюючи появу інших концептів (в нашому випадку це буде Его-концепт Ліста).

У ХХ столітті відбувся новий поштовх «концептуалістичного руху» на фоні тематизації культури на кордонах різних сфер знання, що дозволило М. Бахтіну проголосити «позанаходження» (рос. «внезаходимость») культурного смислу і його буття «на кордоні», де категорія «позанаходження» є рядоположною з «діалогом», «поліфонією», «амбівалентністю» та ін. Феномен же позанаходження дає відповідь на найважливіше питання теорії діалогу про те, яким чином одна людина може розуміти і відчувати іншу. В концепції М. Бахтіна позиція «позанаходження», представляючи можливість ототожнення з Іншим (перевтілення, вживання), залишає і можливість наступного повернення на своє місце, до Себе, на свою точку зору, а отже – завершити сприйняття-споглядання Іншого цілісно і в результаті пізнавально збагатити та етично визначити своє ставлення до Іншого, створити передумови для взаємодії. Позиція естетичного «позанаходження» автора художнього твору породжує авторський «надлишок бачення», але автор «як би» (нібито) відмовляється від нього і будує свої відносини з героями на рівних. В цьому кантівському класично-естетичному «як би» М. Бахтін, за О. Волковою, вбачає важливий художній прийом [36, с. 23]. Це дуже важливо з психологічної точки зору і для нашого дослідження, бо перегукується з фікціоналістським принципом «як би» Г. Файхінгера: «Філософія як би» або «Філософія фікціоналізму» [195, с. 6] вказує на визначальну роль у поведінці людей суб'єктивних «фікцій», тобто індивідуальних способів *концептуалізації* світу). Ідеї Файхінгера певним чином вплинули на А. Адлера в аспекті його твердження про те, що «ідеальні суб'єктивні конструкти часто впливають на людей більше, ніж їх реальний минулий досвід», а такі «фікції» є «ідеальними утвореннями і відіграють в житті людей визначальну роль» [63, с. 40] (втім, у

Файфінгера та Адлера описаний феномен має в основі монологічну, єдино можливу для індивіда картину світу, а «як би» М. Бахтіна у «позанаходженні» автора художнього твору втілює умовно-контекстуальний діалогічний характер співвідношення з різними картинами світу, з Іншим). Розуміння процесу формування і функціонування концептів (концептуалізації) з точки зору бахтінського «позанаходження» пояснює діалогіку індивідуально-особистісного втілення концептів як «згустків» універсальних смислів, що уособлюється в можливості повернення до себе у цілісному охопленні переживання, враження, оцінки, розгортання-розвитку тощо. Так, наприклад, Ф. Ліст, на наш погляд, втілюючи універсально-романтичні концепти «природи», «мистецтва», «релігії», «мандрів» (які так чи інакше представлені у творчості усіх романтиків), у авторському «надлишку бачення» завжди залишається не-ідеальним, справжнім, «життєвим» Собою. Його «як би»-відмовлення від «надлишку бачення» обіймає позицію не коментатора подій, а безпосереднього учасника, він завжди сам приймає участь, завжди за своїм роялем безпосередньо демонструє не «ідеальний результат» повернення від сприйняття Іншого (від ототожнення), а безпосередність цього процесу з живими протиріччями «співвідносин», часто загостреними до рівню «Мефісто», але завжди з можливістю вибору правильного шляху.

Термін «концепт», беручи на себе функції контексту смислопородження і «смислоуловлення» (О. Григорьев [50, с. 12]), залишає його суб'єктний (особистісний) характер за смислом. Останнє ж апелює до переживання (нагадаємо, що концепт, на відміну від поняття, не тільки мислиться, а й переживається), а також до ціннісної характеристики як необхідної умови формування концепту (саме наявність ціннісного компоненту відрізняє концепт від інших ментальних одиниць). Н. Арутюнова стверджує, що для оцінювання людина має «пропустити» об'єкт «через себе» – це і стає моментом первинного утворення концепту у свідомості носія культури. «Оцінюється те, що потрібно (фізично і духовно) людині і Людству. Оцінка представляє Людину як мету, на яку звернений світ. Її принцип “світ існує для

людини, а не людина для світу» [15, с. 181]. Сукупність концептів, що розглядаються в аспекті цінностей, утворює ціннісну картину світу, концептосферу.

Філософсько-лінгвістичне трактування «поняття» (наведене на початку підрозділу) розводить його з концептом, який виробляється мовленням в процесі комунікації, діалогу. Формування концепту «здійснюється у просторі людської душі з її ритмами, енергією, внутрішньою жестикуляцією» (О. Григор'єв [49, с. 211]), тоді як поняття «безпосередньо пов'язане зі знаковими і значущими граматичними структурами мови, які виконують функції незалежного від спілкування становлення строго визначеної думки» [там само]. В. Марік в ході міркувань щодо втілення культурного концепту в музичній творчості спростовує твердження про єдино мовленнєвий спосіб концептуалізації, залучаючи «авторитетну думку Л. Виготського, переконаного, що ніяких мислительних операцій поза спілкуванням не існує» [39; 111, с. 57]. Якщо «позасвідоме є безсловесним, значить, воно має іншу форму вираження, очевидно, концепту, який, все ж, є різновидом поняття» [111, с. 57]. Підтвердження такого розуміння дослідниця вбачає в логіці, де поняття означає «загальне ім'я, що має відносно ясний і стійкий зміст і порівняно чітко окреслений обсяг» [там само]. Тому Марік пропонує протиставляти (вслід за Г. Гадамером і О. Лосевим) – слово і наукове висловлювання, де «слово, “до когось звернене, кимось почуте, слово, яке проголошене у певній життєвій ситуації і стає осмисленим завдяки цій ситуації” постає саме в значенні концепту» [там само]. У цьому ж ключі розмірковує і С. Воркачев, стверджуючи, що концепту, на відміну від поняття, властива образна складова – «типове уявлення, гештальту, прототипу, стереотипу, символу тощо» [37]. Цей образний компонент концепту пов'язаний зі способом пізнання дійсності, який історично передував понятійному і на відміну від останнього не завжди піддається рефлексії. Результатом образного пізнання виступає наочно-чуттєве уявлення (мислительна «картинка», звуковий образ тощо).

У питанні онтології концептів принципово важливою стають форми їх подання, зокрема необхідність або необов'язковість вербалізації. Багато дослідників-лінгвокогнітологів (Вежбицька, Карасик, Красавський, Ляпін, Стернін та ін.) приходять до висновку, що концепти не обов'язково мають бути виражені мовою, що «вони, як правило (*курсив наш – Ч.С.*), омовлені, але їх вербалізація не є облігаторною» [89]. Вежбицька, наголошуючи на важливості знакової оформленості людських ідей, думок, понять, визнає наявність «прихованих категорій», котрі (як і поняття) можуть існувати «навіть і без відповідних їм слів» (при тому, що «наявність слова як окремої лексичної одиниці, слугує прямим свідченням існування поняття»). Але важливими є також «засоби передачі поняття іншим людям (навіть при припущенні, що можливо «володіти» поняттям, не маючи засобів для його передачі). Для деяких понять така передача можлива за допомогою описових конструкцій або парафраз; для інших, однак, необхідно мати пряме лексичне вираження» [35, с. 294]. На нашу думку, у звуковому мистецтві музики «на озброєнні» власна знакова система, а відповідно, й власні засоби передачі знаків.

Про різні засоби оформленості концептів пише С. Ляпін. На його думку, концепти це «ідеалізовані формоутворення, що спираються на поняттєвий (або псевдо-, або перед-поняттєвий) базис, закріплені в значенні будь-якого знака: наукового терміна, або слова (словосполучення) буденної мови, або більш складної лексико-граматико-семантичної структури, або *невербального предметного (квазіпредметного) образу*, або предметної (квазіпредметної) дії і т.д. (*курсив наш – Ч.С.*)» [108, с. 18]. Отже, концепт, не обов'язково є вербальним. Більш того, він може «експлікувати “предметними діями”» (так, людина, зокрема дитина, може мислити «безпосередньо знайомими їй предметами, їх властивостями, відносинами [89]. Та, і концепти, і поняття не обов'язково повинні мати вербалізовану форму (хоча, як правило, вони «матеріально існують, тобто знаково оформлені» [там само]).

Якщо у літературі і поезії концепт, як утворення високого ступеню абстрактності, пов'язаний переважно зі словом, з вербальними своїми репрезентаціями, вміщуючи у себе крім предметної віднесеності й усю необхідну комунікативно значиму інформацію (парадигматичні, синтагматичні та словоутворюючі зв'язки), то у музиці, перш за все інструментальній, концепт втілюється саме поза словом або узагальнено-опосередковано за допомогою музичної програмності (вербально вираженого узагальнення або опредметнення), стаючи такою «значимістю» (Ф. Соссюр), що у підсумку відображає *ідеально-музичну цінність позамовних об'єктів*. У літературі і поезії до семантичного складу концепту входить також прагматична інформація мовного знака (пов'язана з його експресивною та ілюквативною функціями), що цілком узгоджується з «переживанням» (Ю. Степанов [182, с. 41]) і «інтенсивністю» (О. Перелигіна [139, с. 5]) духовних цінностей, до яких цей концепт відправляє. В музиці, яка безпосередньо виражає переживання, його інтенсивність та просторово-часову спрямованість специфічними звуковими засобами цей бік семантичного складу втілюваного концепту, підспудно синтезуючи когнітивні та емоційні чинники у мислечуття виконавського (а через нього і композиторського) втілень, теж сегментується на інтонаційні мелодійні, метроритмічні, тембральні, фактурні, артикуляційно-штрихові й динамічні чинники музичного тексту, але у хронотопічній своїй спрямованості, складає іманентну цілісність.

У зв'язку з цим доречною здається апеляція до концепції М. Арановського про існування «позапоняттєвого мислення», зі спиранням на взаємодію свідомого і несвідомого, з емоційним впливом звукової матерії на останнє [9, с. 41]. «Позапоняттєве мислення», спираючись «лише (або переважно) на матеріал, з яким пов'язана та чи інша конкретна діяльність» виявляє щільний зв'язок з художніми концептами як засобом осягнення *смислу*. В музичному мистецтві операндами осягнення смислу постають музичні звуки, тембр, ритм, динаміка, артикуляція, композиція (форма) і т.п.

[там само, с. 21–22]. Вибір з цього «матеріалу» відбувається раціональним (логічним, свідомим) і чуттєво-підсвідомим («стихійно») шляхами. Такі «музичні операнди» В. Марік і називає концептами, які володіють «синтетичністю, багатозначністю, структурною невизначеністю тощо. І за кожним з цих концептів буде стояти своє, не реалізоване вербально, поле значень» [111, с. 54]. Однак дослідниця виявляє в музичному мистецтві і концепти іншого роду через той факт, що «музична мова в музичному тексті втягується в жанрово-стилістичну галузь значень, в певний культурний контекст». Саме тому утворюється властивість так чи інакше (у музикознавчих, критичних описах, навчальному процесі, виконавському осмисленні, композиторських «підказках») наділяти звучні образи (навіть, чисто інструментальні) вербальними значеннями, народженими взаємодією зі словом як інструментом рефлексії. Таким чином, композитор в процесі створення музики мислить концептами, котрі «представляють собою багат шарові утворення, що включають як *одиниці музичної мови (= музичний концепт)*, так і деякі інформаційно-сміслові “згустки”, культурні смисли, пов'язані або непов'язані з музичними операндами, що демонструють *включеність музики до світу культури (= культурний концепт)*» [там само]. Виконавець «розкодує» ці концепти через «одиниці музичної мови» композитора, доправляючи слухачеві «культурні смисли» через інтерпретацію музично-мовної системи та артистично-тонусну (енергетичну, мислечуттєву) спрямованість їх подання. Цей перший «невербалізований» рівень художнього концепту (В. Марік), рівень інтрамузичної семантики (М. Арановский) отримує означення (знаковість) в тісно пов'язаному зі словом другому (екстрамузичному). Таким чином, за В. Марік, в рамках музичного тексту (твору) «музичний і культурний концепти структуруються в концепті художньому» [111, с. 55].

Вказані операнди осягнення смислу кореспондують з ще одним важливим компонентом семантики концепту – пам'яттю як емоційно-сміисловою характеристикою вербально- або музично-мовних знаків у зв'язку

з їх історично сформованою символікою, функціональним контекстом, системою духовних цінностей і картин світу. Якщо у лінгвістиці (і літературознавстві) когнітивна пам'ять слова це смислові характеристики мовного знака, пов'язані з його споконвічним призначенням і системою духовних цінностей носіїв мови [7], де найбільш концептологічно істотним виявляється так званий культурно-етнічний компонент, який «визначає специфіку семантики одиниць природної мови і відображає мовну картину світу його носіїв» [там само], то у музиці це когнітивно-емоційна звуково-символічна пам'ять – музичних формул-операндів (риторичних структур; фактурних, тембральних, метроритмічних фігур; жанрових форм тощо). Саме когнітивний підхід спонукає до розуміння мови будь-якого мистецтва як процесу, заснованого на використанні знань вже набутих «плоті» в ментальному просторі людини, в структурі самої пам'яті, відкриваючи «можливості визначення зв'язків між принципами смислополагання і стилем в тій чи іншій культурі, взаємозалежності не тільки між світом і людиною, але і між думкою і почуттям», між акустично-звуковими модусами мислення і «конкретними видами образності та емоційності» [6, с. 256–257].

Описана вище концепція В. Марік виступає у певній опозиції деяким твердженням М. Арановського. При справедливості твердження останнього про багатозначність музичних лексем; відкриття несвідомого у прихованій за словом (звуком, жестом) невичерпній «смисловій глибині»; нескінченність через це вербальних звукових втілень, дослідниця не погоджується розрізняти мислення на поняттєве (як *ratio*, що оперує поняттями) і позапонттєве (яке оперує за допомогою логічних або алогічних прийомів «якимись утвореннями іншого толку»), не погоджується визнати і «понттєву німоту музичного звуку» [111, с. 55], пропонуючи розрізнявати «різні логіки» мислення – «словесно-понттєву і невербальну» і здійснюючи заміну «позапонттєвого мислення» у М. Арановського на таке «мислення понттєве (у здатності формувати різні роди понттєв – словесні, музичні, візуальні тощо), яке засноване на невербальній логіці – фундаменті музичного мистецтва і

реалізованого в ньому культурного концепту», коли музика, «втільюючи естетизовані “інтелектуалізовані емоції” або “емоційно виражені думки”, являє опосередковані в художній творчості культурні концепти практично в “чистому” вигляді» [111, с. 56]. Дійсно, аналізуючи «роботу» свідомості, Г. Гадамер вказує на «прихований (за словом – Ч.С.) зміст», на «мовчання як мовлення» [42, с. 66, 44]; І. Котляревський пише про музичне мислення структурами, близькими до словесного ряду [котляр]; О. Самойленко передбачає існування «безлічі мов», на яких свідомість «розмовляє» з нами [167, с. 200]; А. Амрахова виводить спорідненість між «мисленням образами і граматичними категоріями» як спільною «континуальною сферою» [6, с. 258]. Але ми все ж схилиємося до меншої категоричності і пропонуємо можливість визнавати «позапоняттєве мислення» у «чистому», «абсолютному» музичному інструменталізмі, а специфічно поняттєве (з вербальною конкретизацією понять і концептів) – у програмній музиці. Слід відзначити, що творчість Ліста в цьому розумінні теж має свою специфіку: його соната h-moll, не позначена авторською програмою (на відміну від переважної більшості творів композитора), все ж традиційно (і аргументовано) пов'язується з концептами «Мефісто» або «Фауст» (як і парно-протилежними – «Релігія», «Духовність» тощо). Але, на наш погляд, саме існування ясно визначеної у програмних назвах, коментарях, епіграфах концептосфери Ліста в інших його творах дає підстави для інтерпретативної можливості подібної концептуалізації сонати.

Проголошена у філософії, лінгвістиці (лінгвокогнітології і лінгвокультурології) і у музикознавчій концепції М. Марік обов'язковість вербалізації концепту (що пов'язане з їх знаковою вербальною системою, у програмній музиці – теж невід'ємним компонентом) ніби заперечує використання цього терміну в аналітично-музикознавчих розвідках «чистої» музики, але, на думку В. Марік, діалог «культурний концепт – художній концепт» в музиці «завжди виявляється вербалізованим – як в жанрі опери або балету, так і у вигляді програмного підзаголовка, внесених до тексту твору коментарів композитора – в інструментальних жанрах» [111, с. 51]. У

відповідності до існуючих етапів процесу пізнання піаніст (і слухач) вже у підготовці до виконання (слухання), наприклад, «Років мандрів» Ліста (щедро споряджених назвами, епіграфами, малюнками) вже отримує переживання-спогади смислових комплексів (картин природи, літературно-поетичних, скульптурних, архітектурних та духовно-релігійних образів – тобто компонентів концептів «природа», «мистецтво», «релігія», «мандри»). Далі, під час гри (сприйняття), інформація порівнюється з очікуваним, що накопичене у слуховому досвіді-пам'яті (на рівні музичного синтаксису, жанру, стилю, засобів художньої виразовості, у тому числі, суто фортепіанної), додаючись до екстрамузичної образності. Так зазначені концепти стають компонентами «апріорного знання» (М. Арановський) виконавця і слухача. Наразі в результаті інформаційно-емоційного синтезу відбувається «прирощення сенсу» (В. Марік) до вказаних концептів і його втілення в інструментальному звучанні. Таким чином, *програмність* (як вербалізація концепту) виступає важливою умовою концептуалізації в музиці, умовою репрезентації «згустків смислу». Така нова романтична програмність отримала найяскравіше втілення у програмній інструментальній творчості Ф. Ліста, зокрема, з власною специфікою у його фортепіанних циклах.

Але у випадку художньо значущої «чистої», непрограмної інструментальної музики (як соната Ліста, а також сонати, симфонії, інструментальні концерти і малі форми інших видатних композиторів), за умов відсутності вербалізованих програмних настанов навіть узагальнюючого порядку також відбувається процес концептуалізації, по-перше, у спробах музикознавчих, виконавських, педагогічних осмислень (і тоді вербалізації узагальненої «програми»-переживання); по-друге, як специфічного засобу позавербального втілення вічних тем і вічних образів, які тоді, як правило, отримують умовні власні (Прометей, Гамлет, Мефісто, Фауст, Макбет, Дон Жуан, Дон Кіхот, Ромео і Джульєтта, ін.) або номінальні імена філософського (Життя, Смерть, Любов, Бог, Всесвіт, Людина, Сакральне, Профанне, Час, Простір, ін.), релігійно-духовного (Земне та Небесне, Молитва, Каяття,

Катарсис, Просвітління, ін.), почуттєвого (Радість, Туга, Споглядання, Схвильованість, Спокій, тощо), подієвого (Мандри, Боротьба, Становлення, Вічний рух, ін.), опредметненого (Природа, Мистецтво, Храм, Рояль тощо) ряду.

Отже, концепти в музичній творчості і музикознавстві необхідні для розуміння й опрацювання – композиторського і виконавського втілення – базових екзистенційних смислів, які представлені в інтонаційному фонді *музичної мови, музичного тексту, музично-інструментальних (композиторських і виконавських) знаках, засобах, прийомах*. А звернення різних митців до одних і тих самих вічних тем, концепцій ми розглядаємо як пошук Істини.

1.2. Час і текст в процесі формування музичної концепції

Семантичні коди, концепти у звучному мистецтві музики відтворюються в часопросторових його параметрах, що вказує на статус музичного мистецтва як специфічного мовно-текстологічного феномену. При цьому процес концептуального розгортання має свою специфіку у порівнянні з іншими музично-часовими процесами (формотворчих аспектів, становлення ладо-тонального плану, метроритмічних та гучнісно-динамічних процесів) через свій «більш послідовний і багаторівневий прояв єдиної ідеї», в якому беруть участь «усі текстові та позатекстові («надтекстові») структури» Такий цілісний текст (з семіологічного свого боку) складається не тільки з «несучих конструкцій», але, «перш за все, з смислів, заданих «зверху», що направляють рух усіх елементів тексту до здійснення концептуального завдання» [183, с. 254]. При цьому саме когнітивний підхід, актуалізований останнім часом в музикознавчих дослідженнях А. Амрахової, М. Арановського, В. Марік, О. Самойленко та деяких інших авторів виявляє необхідні зв'язки між принципами смислополагання і стилем, між думкою і почуттям у формуванні музичної концепції твору (композиторської і виконавської). Адже людина не стільки відображає, скільки інтерпретує дійсність, зокрема й на основі власної

(для виконавця також в узгодженні з композиторською і, певним чином, слухачською – як такою, що враховує її потреби) концептуальної системи. Остання, на твердження А. Амрахової, виступає як динамічна, як така, в якій «не перебуває, а певним чином структурується (і переструктурується, постійно видозмінюючись)» зовнішня інформація, що «надходить по різних каналах (зоровому, слуховому, тактильному тощо)» [6, с. 257]. Дана система вказує на певну смислову сферу – сферу концептуалізації, яка може охоплювати не тільки розуміння реальних ситуацій, минулого і майбутнього, образи-картини і переживання у досвіді, а й гіпотетичні ситуації, ситуації можливих світів (бахтінського «як би»), абстрактні категорії і конкретизовані «згустки смислів» (концептри). Ця система структурується, з одного боку, за допомогою різних когнітивних моделей – «образно-схематичних (вмістилище, перешкода, зв'язок, тяжіння, частина – ціле, злиття, схожість, джерело – шлях – мета і т.п.), фреймових, пропозиціональних, родовидових, метафоричних, метонімічних, символічних» [6, с. 258], з іншого боку – у конкретиці музично-мовних і формотворчих прийомів як специфічних засобах організації смислу. Адже сьогодні не тільки лінгвокогнітологам, а й музикознавцям (і виконавцям) вже ясно, що «мова відображає не дійсність, як це передбачалося майже до середини ХХ століття, а концептуальну систему людини певної культури» [6, с. 258]. Тому мінімальною операційною одиницею і в когнітивно орієнтованих музикознавчих дослідженнях все частіше постає концепт, який виражає взаємозумовленість смислоутворення і стилеутворення в мовах мистецтва, об'єднуючи в собі не тільки всю мислиму людиною культурну інформацію, але способи її репрезентації.

Обраний нами когнітивний підхід до сприйняття музичного тексту твору невіддільний від художньої картини світу з її первинними онтологічними формами існування і прояву («явленості» людині) – простором і часом. Констатація цього факту неухильно підводить до наступного твердження: інтелектуальні та перцептивні підстави тільки в тому випадку природно

виявляються в стилі, якщо вірно знайдено місце і значення мови в усвідомленому (або неусвідомленому) космосі людини.

У темі часу фактично переплетені усі людські проблеми (М. Аркадьєв [13, с. 5], а для музичного мистецтва це необхідна умова презентації його смислових та музично-мовних інтенцій. Саме у Новий час, у період формування музичного і музично-інструментального мистецтва як мовно-текстологічного феномену структурні характеристики музичного процесу набувають унікального характеру. Доба романтизму тут виявилася найбільш різноманітною та індивідуалізовано визначеною (М. Аркадьєв з точки зору музично-часової проблематики визначає її як синтез, на фоні тез и і антитез бароко і класицизму відповідно [13, с. 6]). Актуалізована у романтизмі проблема музичного часу у індивідуалізовано-виконавському аспекті, коли, за Г. Орловим, традиція «середнього темпу», що в якійсь мірі зберігалася в XVIII столітті, безповоротно пішла в минуле з висуненням «абсолютно нової концепції різноманіття темпів, безперервного темпового "спектру", ... поняття "нормального", "достатнього" темпу втратило будь-який сенс і зникло» [135, с. 53] надає організації музичного часу істотних відмінностей в концептуальному прочитанні композиторського тексту.

Вслід за М. Аркадьєвим ми дотримуємося бергсонівсько-вернадського підходу до визначення часу як тривалісності (у найбільш вдалому російському перекладі В. Вернадського «дление») у вираженні якісного, недискретного і динамічного характеру розгортання часу – як становлення, в музиці завжди як конкретно-виконавське. Музичне становлення не тільки розгортається в окремому від нього, зовнішньому «чистому» часі, а саме по собі виступає специфічною часовою формою. «Музичний час є цілісним в його багатоскладовій повноті процесом музичного становлення», а «реальність² часу проявляється у його змістовності» [13, с. 14], куди включається і часова змістовність естетичного «життєвого світу» (Гуссерль), предметність якого

² Тут доречно нагадати про класифікацію часу А. Мостепаненко – реальний, концептуальний і перцептивний час з коректировою Лосева-Аркадьєва про онтологічну цілісність естетичної реальності, яка володіє своєю власною «самодостатньою структурністю»

пов'язана з інтерсуб'єктивною якістю (де концептуалізації відводиться важливе місце). Аркадьєв розуміє таку інтерсуб'єктивність як «історично детерміновану, багаторівневу культурну і текстову реальність» [13, с. 19]. Таким чином чином, у часовий аспект вміщуються відповідно концепт (як культурний «згусток смислу») і текст музичного твору, який починає своє буття окремо від автора-композитора.

Така жива музична матерія, поміщена у часі (рос. «временящаяся» – Гуссерль-Аркадьєв) спонукає до злиття в єдиний дискретно-континуальний «організм» (перервно-безперервний, за О. Лосєвим), здатний до саморуху «в будь-якій, як завгодно малій області музичного континууму» [13, с. 20], з розгортанням-становленням по звуковій горизонталі, вертикалі і глибині, утворюючи власний хронотоп (часопристір). Такий музичний процес в осяганні цілісності і повноти музичної матерії, що становиться (принципової континуальності як у формальному, так й змістовному сенсі), виступає вже не тільки інтонаційно-звуковим своїм боком, але й незвучним (разом з паузами, цезурами, «нанизуванням» структурних одиниць, зокрема, й множинно-цілісної форми інструментального циклу, континуально-дискретної цілісності тексту музичного твору). Аркадьївське «звучне» і «незвучне» процесу музичного становлення актуалізується, зокрема, в акустично-часовій функціональності пауз і цезур, як «нульових точок, які не є нульовими за своїм музичним змістом, своєю структурою і своєю структурною роллю в музичній формі», як «історично сформованого феномену, який в якості найважливішого і оформленого елемента музичної структури міг виникнути тільки на певній стадії розвитку музики» [13, с. 21] (у Новому часі), де дискретність звучної матерії не протирічить і не заперечує континуальної форми музичного процесу. Таким чином пауза не втрачає іманентного музичного смислу, демонструючи взаємодію «звучного» і «незвучного». Сучасні дослідники прямо вказують не тільки на просторово-часові, а й на семантичні властивості паузи, вплив якої відбувається «крізь призму психофізіологічного феномену дихання», часопросторової «стабільності та

нестабільності» [187, с. 83, 84], емоційні чинники. У комунікативному процесі музиканти-виконавці (як і актори, читці, оратори, лектори, поети, тобто, зокрема у риторичній сфері) також свідомо чи підсвідомо розраховують на цілісно-процесуальне продовження роботи внутрішнього слуху, емоційного стану, когнітивних операцій у слухача в моменти паузи-тиші (як квазіавторської співтворчості), а за Т. Барсуковою, в паузі відбувається (і це закладене композитором в тексті твору) «німа передача енергії від актора до глядача (виконавця до слухача – Ч.С.), за котрими стоїть розуміння суті, всього того, що неможливо передати словами» [19, с. 70], також (додамо) – концептологічних засад музичного твору. Дослідниця також відзначає такі семантичні функції паузи як «передбачення образу, споглядання, мотиваційний початок зародження ідеї... обдумування ігрового ходу... спосіб відновлення духовної енергії... світозупинковість в досягненні результату і моменту істини» [там само]. О. Пупіна слушно підкреслює, що, через необхідність виконавської часопросторової процесуальності в інтонаційно-звуковому інтерпретативному втіленні музичного тексту пауза стає «одним з універсальних елементів виконавської виразовості» [153, с. 175].

Ф. Ліст, як блискучий концертний виконавець, який знає і відчуває засоби впливу на публіку, а також композитор, майстерно володів часопросторовими текстологічними і виконавськими аспектами такого впливу, в якому усі вказані параметри використовувалися як потужний комунікативно-сугестивний виразовий засіб. Лістівське «виконавське красномовство» спонукає до сприйняття його фортепіанних текстів як своєрідної графічної фіксації живого (плинного часопросторового) виконавського інтонування. Звідси започаткована ним якість поємності (як жанрова і авторсько-стилістична ознака), яка проявляється на композиційно-структурному рівні різних масштабів – від фортепіанного циклу або одночастинної сонати до окремих частин або епізодів. Звідси – часті зміни темпових градацій у невеликому часовому обсязі; чергування ритмічної

регулярності – нерегулярності, стабільності – нестабільності, стійкості (устою) – нестійкості (неустою)³. Звідси – й увага до пауз.

Так, багато пауз (їх видно «неозброєним оком» у тексті) у № 1 «Angelus» з «Третього року мандрів». В імпресіоністичній тканині крайніх розділі частини паузи, маючи чіткі кордони у графічному оформленні музичного (композиторського) тексту під час виконання певним чином «розчиняються» в звучному педально-фортепіанному серпанку (до речі, педаль Ліст виставляв у тексті приблизно [77, с. 296]), дозволяючи фортепіанній звучності «ширяться» подібно справжньому ангелу. У кульмінаційному та перед кульмінаційному епізодах (тт. 147-190) імпресіоністичні «танення» змінюються на хорально-легатні утворення майже без пауз, демонструючи широке вокально-хорове дихання. У № 5 з того ж циклу «Sunt lacrymae rerum, en mode hongrois» № відповідно до програмних назви і підзаголовка (слова Енея з поеми Вергілія щодо подій Троянської війни: «Є сльози для [чужих] бід») втілюється громадянсько-риторичний (квазіораторський) пафос висловлення, який майстерно насичується виразними паузами, які виступають у функції синтаксичного «розділювача», структуруючи імпровізаційне висловлення «оратора» на три фази-розділи (вступ і два речення теми). Такий синтаксис вкупі з *diminuendo* наприкінці фаз-розділів та ладовими особливостями (угорська гамма), імпровізаційним характером утворює образно-семантичне навантаження у втіленні концептів «релігія» та «Угорщина». В паузах емоції оповідача (оратора) не вщухають, продовжуючи процесуальність розгортання звучного /незвучного як «потаємної сутності».

Процес формоутворення часто пов'язаний із взаємодією музичних форм, що, в свою чергу, реалізує здатність музичного тексту до розширення смислового потенціалу. У романтичному формотворенні виявляються багатозначність і специфічні трансформації, що виявилось у створенні на основі сонатності, циклічності, варіаційності нових видів вільних і синтетичних форм, зокрема – фортепіанного циклу. Важливою тут є і

³ Дещо подібне відбувається й у лістівській гармонії

специфічна романтична актуалізація фрагменту, який з'єднує моментальне і вічне, завершеність і відкритість, «сформульовану» визначеність і прихований зміст, не осягнений до кінця, дозволяючи концепційним складовим отримувати діалектичне континуально-дискретне втілення.

В новаціях Ліста часовий фактор зіграв важливу роль, демонструючи власну динаміку розвитку, авторську семантичну систему. Так, аналізуючи темпову структуру «Років мандрів», можна відзначити тенденцію до загального уповільнення від Першого до Третього зошитів, що свідчить про перевагу в останньому сповідально-релігійної концептуальності. Дійсно, у Першому зошиті «Років» кількісно-якісно (у 7-ми частинах з 9-ти) однозначно переважають рухливі й швидкі темпи: *Allegro vivace. Moderato* (№ 1 «Часовня Вільгельма Телля»), *Vivace* (навіть, № 3, жанрово-характерно позначеному як «Пастораль»), *Allegretto* (№ 4 «У джерела»), *Allegro. Presro* і *Piu moto* після нетривалого *Meno Allegro* (№ 5 «Гроза»), *Piu mosso. Presro* в основних розділах (№ 6 «Долина Обермана»), *Allegretto* (№ 7 «Еклога»), *Allegretto. Cantabile con moto. Animato* (№ 9 «Женевські дзвони»). Повільна кода № 9 нарочито маленька, а утримання повільного темпу у № 1 «заперечується» тривожно-ущільненим *tremolando* в партії лівої руки тридцять другими та максимально загостреним (також тридцять другими) пунктиром теми в правій, що логічно приводить до *Allegro vivace* і залишає скороченість пунктиру з накладанням тріольного руху акомпанементу в наступному уповільненому розділі. Усього дві повільні частини – № 2 «На Валенштадському озері» (ніби спокійне *Andante* якого «порушується» несиметричною семи-компонентною – тріоль+квартоль – структурою шістнадцятих у розмірі 3/8) і № 8 «Туга по Вітчизні» (де у ідеалістично-народному співставленні чергуються угорські інтонації трагічної співучості та танцювальної рухомості) розташовані дзеркально-симетрично недалеко від початку і завершення 9-ти-частинного циклу. Виділяється (практично у центрі циклу) № 6 «Долина Обермана» – найбільш масштабна і індивідуалізована за формою п'єса, «окантована» повільними тривалими *Lento*, у першому з яких міститься експресія

хроматичних терцових співставлень (улюблених Лістом і передуючих своєму часу) у синкоповано-низхідній ході теми-символу з характерною схемою «руху – гальмування – зупинки» (Д. Теркевиц) в ритмічній структурі, а в останньому – «безліч дрібних нот» на різні види техніки з тріолями, пунктирами, синкопами та несподіваними дрібними паузами. Таким чином, при наявності споглядального компоненту концепту «природа» (№ 2 «На Валенштадському озері», вступ № 1 і кода № 9), лірико-трагічного втілення концепту «Угорщина» (уповільнені епізоди № 8 «Туга по Вітчизні») у Першому році мандрів», який в основному відповідає концептуальному полю «природа», остання трактується Лістом більшою частиною як життєва сила, помітне часове становлення (в реальному та естетичному часі), стверджуюче начало народження, молодості, енергії, невинний рух, дихання. Саме такі художньо-філософські настанови відповідають китайській світоуяві, більшість п'єс цього циклу посіла репертуарний список китайських піаністів.

«Другий рік мандрів» (хоча з Першим вони не мають великої хронологічної відстані) за темпово-часовим показником вже достатньо відрізняється від Першого. При улюбленій лістівській зміні темпів у навіть у невеликих масштабах споглядається тенденція до більшої (ніж у попередньому зошиті) уваги до повільних темпів, ніби сприйняття живописних, скульптурних, літературно-поетичних творів мистецтва (цикл в цілому відповідає втіленню концепта «мистецтво») «запросило» у Ліста поглиблених роздумів, певних «зупинок» для цього, втім з посиленою «подвоєною» (часові аспекти процесу сприйняття мистецького артефакту накладаються на процес попереднього створення самого артефакту іншим митцем) експресією естетичного переживання – темпові накопичення у малих і середніх масштабах (№№ 1,4 ,5 ,6 ,7. соната-фантазія); жанрово-рухові ознаки маршовості (№ 3), декламаційності (Сонети Петрарки), тарантели («Венеція і Неаполь»). Виділяються у циклічному цілому «цикли в циклі» – соната-фантазія та італійська пісенно-танцювальна сюїта-додаток. Їх часова

структура має власну процесуальність – одночастинно-поемно-сонатну і сюїтно-варіативну відповідно.

Нарешті «Третій рік мандрів» (створений після півтора десятирічної перерви «теми») демонструє домінування помірно-повільних темпів: п'ять його частин з семи, розташовані на початку і наприкінці циклу, написані у темпі *Andante* (№1 «*Angelus*», дві тренодії – №2 і №3 – «У кипарисів вілли д'Есте», №6 «Поховальний марш», №7 «*Sursum corda*»). О. Пупіна справедливо відзначає, що в даному випадку традиційна романтична трактовка даного темпу як стилістичної ознаки інтимно-ліричного романсу поступається у Ліста сповідальним настроєм [пупіна, с. 120], що, на наш погляд, є органічним у втіленні компонентів концепту «релігія». Задіяння концепту «природа» і почасти «мистецтво» (№2-4, де кипариси символізують печаль і смерть, жанр тренодії – траурну жалобу; обидва апелюють й до античної культури) також підкорюється настановам «релігійного» комплексу з вираженою особистісно-психологічною, автобіографічною лінією як накладання «Его-концепту» (у період написання «Третього року» Лист переживав низку трагічних життєвих подій, що спонукало композитора до занурення у поширену серед романтиків філософськи-багатоаспектну сферу – емоційно-розумове осягання одного з ключових питань людського буття – про тайну смерті, на що він відверто вказує у своїх листах: «Похмурі нав'язливі думки не давали спокою ні вдень, ні вночі», «втомився від життя», «бракує душевного здоров'я» [119, с. 574, 576]. Вказані важкі духовні мандри автора логічно відбиваються на часових характеристиках даного циклу. Найшвидший темп «Третього року» – *Allegretto* (не самий швидкий взагалі, тим більш, для віртуоза-Ліста у №4 «Фонтани вілли д'Есте»), з дещо протирічною вказівкою *vivace*, що поміщена безпосередньо у тексті рамплісажно-імпресіоністичної фактури тридцятьдругих і скоріше має функцію характерно-звукової ремарки щодо «струменів води», все одно приводить до *Lento* наприкінці цієї частини та для усієї наступної – №5 «*Sunt lacrymae rerum, en mode hongrois*» (найповільніший епізод «Третього року» – *Lento assai* – вказаний на

завершення другої тренодії (№ 3). Усі сім п'єс цього циклу закінчуються ферматами, які також використовуються й наприкінці малих структурних одиниць (фраз та мотивів) – таке індивідуалізоване поводження з «малим часом» являє не тільки виконавську природу лістівської фортепіанної творчості у цілому, а й підкреслюють наступну авторську часову особливість пізнього періоду його творчості: у п'єсах «Третього року» (і не тільки) можна спостерігати ефект стискання тематизму – розгортання процесуальності через короткі фразові структури, які подаються через паузу (наприклад, початок № 1, перша тема у другій тренодії, фігуративні формули у першій) або ферматну «зупинку» на останньому тоні фрази (початок № 5). На більших масштабних композиційних одиницях також проявляється зазначена Д. Торкевіцем [221] схема музично-часова схема «рух-пульсація – гальмування – зупинка» (наприклад, у № 5 – тт.. 44–52, 84–87–101–109; № 7 – від т. 71 до кінця та ін.)

Є ще один виконавсько-часовий аспект лістівських фортепіанних циклів – вони рідко виконуються цілком (вони і створювалися – формувалися у цикли, редагувалися тривалий час) – при достатній популярності у виконавців різних рангів окремих п'єс і сонати-фантазії. Хоча нам відомі і «повні виконання» – Альдо Чікколіні, Юрій Фаворін (усі три зошити «Років мандрів»), Альдо Чікколіні («Поетичні та релігійні гармонії»). Тут може бути кілька причин. По-перше, такі виконання потребують чималої фізичної і концептуально-інтерпретативної напруги цілісного вибудування-становлення (у часі, емоційно-артистичному і текстологічному просторі), зібрання у «непросту суму» концептуально-тематично поєднаних, але все ж доволі строкатих множинностей поемо-сюїтного типу. По-друге, концептуальна спрямованість циклів складає певну елітарність сприйняття, отже, слухацька аудиторія має бути певним чином «підготовленою», інформованою щодо концептуально-стилістичного боку цієї музики. По-третє, питання можуть викликати щедрі лістівські коментарі, епіграфи, «грони» програмних назв великої кількості частин при їх різномасштабності.

Усе складає особливості авторського стилю Ліста, саме ті мовні засоби, що, дивуючи і часто не будучи прийнятими сучасниками, передували своєму століттю.

Універсальні та специфічно-інструментальні й авторські часопросторові, а також інтонаційні, метроритмічні, тембральні, фактурні та інші музично-мовні текстологічні форми і моделі набувають структурно-стилістичної і семантичної значущості. Відтак для визначення естетичного і структурно-композиційного принципів музичної концепції особливого значення набуває текстологічний підхід.

Тенденції формування музично-текстової семантики обумовлені як загальними історичними та екзистенціональними домінантами культури, так і індивідуально-авторськими, особистісними інтенціями митця (композитора і виконавця). Кожна з таких домінант породжує свою ідею або цілісний комплекс ідей – як виявлення сутнісного боку людської природи, а також типу й характеру відповідної культурної символіки. «Вибух» текстологічних теорій в музиці, філософії та лінгвістиці кінця ХХ століття висуває текст на позиції нового носія духовного начала в узагальнюючому та персоналістичному сенсах та смислоутворюючого феномену культури. Проблема музичного тексту безпосередньо пов'язана з феноменом інтерпретації, виконавської презентації, які здатні створити індивідуальну концептуальну ідею, почерпнувши імпульс з композиторського тексту, або навіть здійснити вихід із заданого простору з переродженням смислової конституції твору. В фортепіанній творчості Ліста – композитора-піаніста –вказані текстологічні інтенції виявляються особливо помітно.

Макроцикл Ліста «Роки мандрів» не тільки закарбовує його основні концептологічні засади, але й демонструє (і формує протягом майже 40 років написання та авторського редагування) й провідні текстологічні стилістичні параметри його фортепіанної творчості. Так, у «Першому році» (віднесеному до концептуального поля «природи» та у відповідності виконавській концертній концепції Ліста (того періоду) можна відзначити стилістичну

якість етюдності (як невід'ємної характеристики Ліста-виконавця), що, у свою чергу кореспондує з розвитком тематизму загальних форм руху. Останні вважаються необхідним інструментальним ґрунтом, «текстологічною парадигмою фортепіанної гри» [217], що можна споглядати у багатьох частинах цього циклу (про формотворчу функцію темпово-часових показників ми вказували вище). Не менш важливою рисою фортепіанного тексту (незважаючи на різний метр п'єс) можна назвати загальну текстову формулу тріольності. Спільними формотворчими засобами п'єс «Першого року мандрів» виступають також жанрово-стилістичні прообрази – пасторальність, хоральність, звукозображувальність (з варіантними трансформаціями загальних форм руху) і картинність (як авторське програмне бачення просторових засад фортепіанної гри). Усі вони виступають засобами втілення концепту «природа».

Інше концептуальне поле втілене в «Другому році мандрів». Тут композитор надихається знаменитими творами італійського мистецтва – живопису, скульптури, літератури у «родинному зв'язку» (концепт «мистецтво»), вибір яких для фортепіанного втілення обумовлений індивідуально-особистісними інтенціями композитора. Ці п'єси, відповідно до концептологічної настанови, є глибшими за настроями і складнішими за системою виразових засобів, ніж попередні, побудовані за принципом контрасту між собою. В ліричному центрі циклу – «Три сонети Петрарки» – блискуче досягається смислова і фактурна рівновага вокального та інструментального начал, а жанрово-стилістичні змістовні принципи поетичної форми сонета. Зміна фактурно-гармонійних прийомів утворює автономний подієвий шар, конкретизований за допомогою поетичної програмності, яке можна визначати як «сюжетність» («сюжетні перетворення»), що цілком залежить від виконавської реалізації, в якій створюється власний виконавський текст. В цілому у «Другому році» змістовну єдність забезпечують стилістичні риси, відповідні концептуальному полю «мистецтва» (різних його видів): звукозображальність, яка підіймається

до образної (також концептологічної і символічної) значущості; психологізація як представлення Автора-митця (у випадку Ліста – Автора-виконавця), що поглиблює виразність музичних образів (здатних до лаконізму, навіть формульності інтонаційних прийомів, що сприймається як прояв монотематизму); загальна змістова ускладненість задуму з підпорядкуванням широкої філософсько-естетичної концепції, драматизації «сонетної лірики» як семантичне розростання «зсередини».

Третій зошит «Років мандрів» виявляє множинні прояви моральності і сповідальності, що відповідає його концептологічній спрямованості (концепт «релігія»).

1.3. Взаємодія циклічності і програмності у фортепіанній творчості

Ф. Ліста

Цикли фортепіанних мініатюр виявили у XIX (і далі у XX і XXI) століттях таку дивовижну змістову стійкість (в часі і в індивідуальних стилях), що питання про їх власну поетику і жанрову ідентифікацію постійно залишається актуальним. В європейській професійній музиці цикли п'єс та принципи циклізації вибудовувались від старовинно-сюїтної жанрової (танцювальної) моделі, з накладанням від XIX століття принципів варіаційності, сонатності, фантазійності, а також не без впливу літературно-поетичних жанрів (які тисячоліттями не мислилися без виконання з музикою – «на розспів» та з використанням музичного інструментарію для посилення емоційно-звучного впливу).

В музичній теорії сфера циклічних форм і власне музичного циклу ще чекає свого системного опрацювання попри розгалуженого і розповсюдженого у музикознавчих працях дослідження музичних циклів (вокально-інструментальних та інструментальних) в музиці окремих композиторів, епох, національних шкіл, жанрових нахилів, а також попри представлених у численних підручниках відповідних розділів з описами закономірностей найважливіших історичних типів циклічних форм. Це свідчить про важливість

даної проблематики, накопичення багатого матеріалу, але не про існування цілісної теорії музичних циклів, циклічних форм, принципів функціонування (взаємофункціонування) їх складових. Досліджень, присвячених саме специфіці музичного циклу і циклізації, небагато і з'явилися вони порівняно недавно.

Сам термін «цикл» починає використовуватися літературознавцями на межі XVIII – XIX століть (А. Шлегель стверджував, що в формі циклу можуть виступати тільки такі явища, які «завдяки попередньому або наступному стають повнозначними» [цит. за: 53, с. 483]. Хоча явище створення літературних і музичних форм на основі поєднання окремих частин – віршів, розповідей (зокрема, з інструментальним акомпанементом, вступом, інтермедіями, тощо), інструментальних п'єс (від XVI століття – танцювально-сюїтного плану) вокально-інструментальних підсвідомо і свідомо формувалося вже тривалий час.

Навіть розповсюджений у музикознавстві (і виконавській практиці) термін «циклічна форма» досить молодий. Він з'явився в другій половині XIX століття і був введений в музичну естетику німецькими вченими Крістіаном Рейнгольдом фон Кєстліном (1857, у словнику Фр. Вішера, опублікованому у Штуттгарті) і Арре фон Доммером (1865, у власному музичному словнику, створеному на основі словника Коха) [107, с. 9]. Далі протягом майже півтора століть термін теоретично не опрацьовується. Так, в шостому (останньому) томі Музичної енциклопедії (вийшов у 1982 р.) замість статті «циклічні форми» маємо відсилання: «Див .: Соната, Сонатно-циклічна форма, Симфонія, Сюїта» [125, стб. 1008]. Але вже через неповні двадцять років, у Музично-енциклопедичному словнику (1991 р.) з'являється спеціальна стаття В. Фрайонова «циклічні форми, цикли», сутність яких автор бачить у двох значеннях: 1) як «муз. форми, що складаються з декількох пов'язаних єдністю задуму, самостійних за будовою частин» [126]; серед найважливіших з них Фрайонов називає сюїтний і сонатно-симфонічний (саме вони й підлягали теоретичному осмисленню у музикознавчих роботах останніх десятиріч),

вказуючи, що «риси циклу притаманні багатьом вільним і змішаним формам», так, вони можуть об'єднуватися у більш великі цикли (автор має на увазі, передусім, великі поліфонічні цикли, де чергування частин-мініциклів підпорядковане обраному композитором порядку ладотональних співвідношень, але ми б сюди додали й інструментальні макроцикли, форму яких започаткував Ф. Ліст у «Роках мандрів»), зближуватися з сюїтою (що відбувається й у Ліста, після її певного занепаду на фоні бурхливого розвитку сонати, симфонії і концерту, як таких, що уособлювали ідеї становлення, розвитку, перетворення, концептуалізації, але на які сюїта суттєво вплинула), симфонією (і така тенденція має місце у фортепіанних циклах Ф. Ліста) або бути побудовані за спеціально винайденим принципом (як «Ludus tonalis» П. Хіндеміта і, додамо – «Роки мандрів» Ф. Ліста), стикатися з іншими формами, наприклад, з контрастно-складовою («Прелюдія, хорал і fuga» С. Франка); «об'єднуються наскрізною ідеєю, безперервним образним і інтонаційним розвитком, загальними кульмінаціями»; 2) як «кілька так чи інакше пов'язаних між собою творів (тетралогія «Кільце Нібелунгів»)» і навіть «концертних програм» [там само]. На жаль, дослідник навіть не накреслив, а тільки згадав про індивідуальні шляхи трактування циклів, зокрема, «програмних, з нетрадиційною кількістю частин». Таким чином, П. Фрайонов більш наблизився до узагальнено-диференційованого підходу до індивідуальних форм циклічності ХХ –ХХІ століть, але практичні кроки у цьому напрямку, як і в деяких музично-мовних засобах, виявив Ф. Ліст у своїх фортепіанних циклах (маємо на увазі, по-перше, їх програмні настанови, по-друге, певне зближення з винайденим композитором принципом поємності).

Найбільш теоретично розробленою сферою музичної циклічності є сюїтний та сонатний її типи. Нас більш цікавить перший з них – надзвичайно показовий для еволюції європейської фортепіанної (а перед тим – клавірної) музики в цілому та для фортепіанної творчості Ф. Ліста, зокрема. Сюїта, історично сталий феномен – від ХVІ століття (коли «побутові прообрази – ці об'єктивні реальні даності – опоетизовуються, переломлюються крізь призму

життєвого сприйняття митця» [60, с. 22], а асоціація з танцювальними рухами опосередковується) композитори постійно зверталися до цього жанру, легко вносячи необхідні корективи до «базової моделі» відповідно до естетичних (та музично-технологічних, мовних) вимог свого часу, що, на спостереження О. Кричинської, позначилося навіть у впливі специфічно інструментального чинника на кожному етапі жанрової еволюції, що напряму пов'язане з органологічно-звуковими особливостями і з технікою інструментальної гри («лютнева» мелодійно-акордово-поліфонічна специфіка в сюїтах Ренесансу, клавесинна моторика та фігуративність у барокових, різноманітні універсально-ансамблеві та квазіоркестрові, а також пов'язані з піаністичною віртуозно-концертною і кантиленно-співучою манерами гри у добу романтизму і далі – імпресіоністичності, ударності, джазовості ХХ – ХХІ століть) [97, с. 39]. Романтична програмна інструментальна сюїта постала особливим етапом розвитку жанру (як, втім, і ХХ, ХХІ століття). Легкість (і, навіть, спонукання, певним чином) сюїти до оновлень та синтетичних форм обумовлюється її принциповою відкритістю до новацій цих процесів через більшу свободу формо- та образо-творення (після звільнення від прямої танцювальної залежності з відкриттям шляхів «опоетизування», що особливо прийшлося до смаку романтикам), поза порівняно жорстких усталень класичних сонати і концерту. При цьому, як вказує М. Арановський, поетика сюїти містить «генетичний код жанру, і виконання закладених у ній умов забезпечує відтворення жанру в новому тексті» [12, с. 38]. М. Старчеус у жанровій самодостатності сюїти вказує на «авторську модальність» як композиторську увагу до конкретних жанрових знаків, завдяки чому авторський жанрово-семантичний інваріант сюїти наповнюється тільки йому властивим змістом [178]

Л. Мазель першим вжив поняття «нова сюїта» [110], підкреслює в останній не тільки розширення жанрових видів частин (убік ліризації-інтимізації – елегія, ноктюрн, романс, канцона, інструментальної жанровості – скерцо, марш, «нової» танцювальності – вальс, тарантела, лістівський

угорський), а й зміни у формотворенні п'єс-мініатюр («мініатюр») – як прості, так і складна тричастинна, варіаційна, рондальна аж до лістівської сонати-фантазії у другому зошиті «Років» (втім, лістівська програмна циклічна форма – не просто змінена сюїта).

У прийнятій (І. Барсова, В. Медушевський) музикознавчій диференціації зовнішньої (аналітико-граматичної) та внутрішньої (інтонаційної) структур музичного тексту перша тяжіє до циклічної децентралізації, друга – до глибинної цілісності навіть у зовнішній калейдоскопічності. В.Бобровський на основі функціонального підходу (який сприяє охопленню іманентного логос форми) стверджує, що провідним принципом побудови циклічних форм виступає зв'язок їх частин на основі драматургічних функцій [26], виводячи на цій основі різницю між сюїтним і сонатно-симфонічним циклом. В. Цуккерман композиційний принцип сюїтності формулює як «єдність у множинності», а в сонатності – циклі «множинності у єдності». Цю диференціацію далі опрацьовують О.Соколов: сонатно-симфонічний цикл демонструє принцип субординації, а сюїтний – координації частин [176, с. 34]; С. Скребков: протиставлення спокою та руху (контраст частин) у сюїті та прагнення централізованості на основі ідеї зростання і становлення у сонаті [171а]; М.Арановський: зовнішня дискретність сюїти та внутрішньо переборена дискретність зі збереженням її зовнішніх ознак симфонії [11].

Важливу з точки зору нашого дослідження думку формулює Є. Назайкинський у незакінченій (і тому невиданій) рукописній праці «Цикл як тип композиції в європейській інструментальній музиці»: «циклічні форми як ніякі інші допускають до створення не тільки композиторів, а й виконавців, видавців, організаторів концертів і, таким чином, діляться на авторські та неавторські ... До другої групи потрапляють ті типи циклів, які безпосередньо пов'язані з ідеєю впорядкування, вибірки, угруповання, тобто виникають зазвичай на інших підставах, з інших причин, ніж великі циклічні композиції і навіть можуть протистояти їм як циклічні імпровізації, тобто більш спонтанні, пухкі об'єднання п'єс» [107]. Притаманна лістівській фортепіанній поезиці

виконавська домінанта у вказаних процесах явно зіграла не останню роль. А ось контраст (в точному значенні слова) в циклічних формах, на думку Назайкинського, є умовним – його «нейтралізує нерегламентуєма пауза між частинами, пауза виживання, пов'язана зі зміною психологічної установки» [107, с. 11] і повністю залежна від виконавської ініціативи. Термін «циклічний контраст» Назайкинський і розуміє, перш за все, як вказівку на цю його умовність, а сам контраст – як «дію принципу додатковості і механізму суміжних асоціацій». З актуальним в циклічних формах принципом додатковості пов'язується ще одна (за своїм значенням головна ідея дослідження Назайкинського, вельми важлива для концептологічних аспектів нашої роботи) – теорія модусів, яку Назайкинський планомірно розробляв в своїх працях від середини 1970-х років у своїх міждисциплінарних розвідках на межі психології сприйняття і лінгвістики (музична концептологія є логічним продовженням цього напрямку). Саме модуси, характери, стани виступають. за Назайкинським, «матеріалом змін в циклічній формі, яка не представляє собою суцільний процес і тому не регулюється тематично-інтонаційними факторами. Тематична логіка може співіснувати з модусною логікою, власне циклічною, і не скасовувати її дії» [107, с. 12.]. Отже лістівські концепти органічно накладаються на нову, специфічну форму його фортепіанних циклів.

Проблематику циклічності як мистецького принципу ґрунтовно виявляє літературознавство. Попри безперечні відмінності й специфіку циклізації в музиці та літературних жанрах, все ж звернемося до деяких споріднених принципів її функціонування. Так, Л. Ляпіна сам «механізм, внутрішню логіку циклоутворювального процесу» бачить в «актуалізації формотворчих потенцій різних рівнів цілісності твору» в глибинних шарах культурно-естетичної свідомості – в кожному з літературних родів: «внутрішньої форми» (моделюючої) – в ліриці, «зовнішньої форми» (текстово-мовної) – в епіці, проблемно-тематичного («змістового») в драмі. Відповідно формується своя логіка і тип розвитку циклоутворювальних процесів. Таким чином, кожен твір

(частина), що входить до циклу, «може існувати як самостійна художня одиниця, але, будучи витягнутої з нього, втрачає частину своєї естетичної значущості; художній смисл циклу не зводиться тільки до сукупності смислів окремих творів, його складових» [64, с. 27]. В той же час частина циклу, як його елемент (на відміну від частини-епізоду нециклічного твору), не втрачає власного художнього статусу і самостійності поза циклом. Відтак, цілісність циклічної форми носить вторинний характер і виникає завдяки первинній цілісності художніх творів, що утворюють цикл. Це створює певну «двомірність» останнього в умовній рівновазі частин (окремих творів) і цілого (усього циклу). Цілісність циклу знаходиться в безпосередній залежності від рівня структурної самостійності його елементів. При цьому дану єдність слід розцінювати як «єдність протилежностей, що характеризується дією як доцентрових, так і відцентрових сил. Тому відоме «видобування» окремого твору з контексту циклу не менш важлива його ознака, ніж цілісність або «неподільність»» [53, с. 486].

Сам принцип циклізації дозволяє автору (і виконавцю) розширювати встановлені жанрові рамки для відображення цілісної картини світу. На думку Янушкевича, саме цикл дає можливість автору зрозуміти функцію мистецтва як «життєбудівництва» і «текстопородження» (останнє є особливо важливим для нашого підходу), що стає одним з найважливіших інструментів створення цілого з безлічі, художнього світу – з розрізнених частин. У циклі відзначається взаємозв'язок між частинами, який може здійснюватися на кількох рівнях. Цикл утворює певний контекст, необхідний для більш точної інтерпретації частин, виконавець і слухач на інтуїтивному рівні відчують зв'язок між творами циклу, його цілісність, тобто, створюється додатковий смисловий шар. На свідомому когнітивному рівні зцементованість, цілісність циклу здійснюється за рахунок специфічних засобів циклізації, які «працюють» за наступними напрямками: сюжетна побудова циклу, образно-смислова або тематично-концептуальна (як у Ліста) драматургія, композиційні прийоми об'єднання. В музиці це багато в чому вирішується за рахунок

програмності – сюжетно-тематичної або загально-образної. Тому частини циклу сприймаються інакше, ніж окремі п'єси.

Взагалі у проблемі циклізації одним з важливіших постає питання цілісності, особливо актуальне для виконавця. Н. Пікалова трактує його в музиці не як «відсутність або недостатність єдності», а як різні «принципи єдності» (у різних формах циклізації) [141, с. 11]. Сам же фактор єдності принципово важливий для усіх циклічних форм, бо «поза ним множинність сприймалася б хаосом, а не естетично обґрунтованим розмаїттям» [там само] (в сюїті дослідниця акцентує «принцип вільної багатоконпонентної циклічності, вираженої через контрастування частин (моделей простих жанрів), скоординованих узагальнюючою художньою ідеєю та у своїй сукупності спрямованих на втілення естетичної цінності розмаїття явищ дійсності» [там само, с.21–22]). При сюїтному принципі циклізації з контрастною (або не тільки контрастною) драматургією питання взаємодії змістовної та композиційної єдності постає вельми актуальним, постаючи «множинним рядом самоцінних данностей» [там само], коли «весь арсенал засобів спрямовується на вияв автономності кожної з частин циклу». Отже, найкращим чином драматургічна цілісність сюїти постає у «сукупному сприйнятті її частин у певній послідовності» [141, с. 49], а семантичний же бік утворює її глибинна драматургія, внутрішня форма сюїти. За М.Арановським, внутрішня структура музичного жанру («генетичний код» жанру) обумовлює його стійкість у часі та можливість відтворення в новому контексті [10, с. 38]. Але жанрові ознаки циклічності в цілому надають перспективи варіантного тлумачення, накладання ознак одна на одну, а сюїтність *може розглядатися як спосіб мислення і принцип стилеутворення (на відміну від сюїти – жанрової форми)*

Поєднання у процесі фортепіанної циклізації поемо-сюїтного типу Ліста частин різного масштабу й жанрових ознак передбачає й власну, особливу специфіку організації образів в систему, тобто – власні принципи циклізації і свою поетику композиції в цілому. Її частинами у Ліста можуть виступати як

фортепіанні п'єси-мініатюри (які самі по собі є найяскравішим романтичним феноменом, «сутністю романтизму... дзеркалом, в якому відображаються найістотніші риси романтичного світовідчуття... концентрованою і найкоротшою "формулою" його поетики) – тоді привносяться жанрові ознаки циклу мініатюр, що передбачає метафоричність мислення, особливе поетичне світовідчуття композитора і виконавця, і, як правило, прості лаконічні композиційні форми (але з майстерним вміщенням необхідної гами почуттів, майстерністю афористично ємкої і точної думки, різноманіттям образів і фарб, часто у режимі певної економії засобів художньої виразовості), так і масштабні самостійні твори різних жанрово-семантичних напрямів, у тому числі, полісемантичні, як соната-фантазія «По прочитанні Данте» і сюїтний Додаток зі сфери мистецтва народного «Венеція і Неаполь» («Гондольєра», «Канцона», «Тарантела») у другому циклі «Років мандрів» – що привносить у камерно-фортепіанне (історично) циклотворення ознаки симфонізму, варіативності, сонатності, фантазійності, поемності. Характерно, що такий тип розширення форми і семантичних ознак (вони притаманні циклічності взагалі), «циклу в циклі», відбувається саме у другому зошиті «Років мандрів» (у першому зошиті певним певним «укрупненням» є п'єса «Долина Обермана»), що за програмними заголовками і настановами традиційно відноситься до втілення концепту «Мистецтво». Тобто, лістівські експерименти з фортепіанного циклотворення, з циклізації відбуваються у царині мистецтва як створеної, «зробленої» цінності, у його семантично-образному колі, як уособлення, у тому числі, формотворчих образно-сміслових принципів, апелюючи до винайденої Лістом поемності⁴.

Погодимось з О. Соколовим, що стосовно навіть до власне жанру поеми в музиці можливо говорити не стільки про лірико-епічний (як Б. Асаф'єв стверджує щодо жанру поеми в російській літературі), скільки про лірико-

⁴ І. Шапошніков, розрізняючи жанр поеми і принцип поемності, стверджує, що Ліст не був «родоначальником поемності», але в саме у нього та у Шопена ці тенденції чітко виявлені, а Лістом ще й усвідомлювалися. Б. Яворський. Аналізуючи поемність, не наполягає на приналежності Лісту її ідеї, а Б. Асаф'єв пише, що Ліст був «провідником ідеї поемності, а не її творцем» [шапошн, с. 21]

драматичний жанр [176], що яскраво виявилось у творчості *західно-європейських романтиків*. На думку І. Шапошнікова, Ліст, формулюючи ці тенденції в своєму влучному жанровому визначенні (*Simphonische Dichtung*), спирався на німецькомовне розуміння терміну *Dichtung* (або *poem*) – вірш, поезія. У точному перекладі лістівське жанрове визначення виглядає більш метафорично: не «симфонічна поема», «симфонічна поезія», що представляється вповні у «лістівському дусі» та координується з його публіцистичною спадщиною, зокрема, про поезію в цілому – в найширшому сенсі цього слова [212, с. 19]. Відповідно, і під поемністю в музиці дослідник розуміє «спорідненість не стільки жанру літературної поеми, скільки якості поетичності» [там само].

Б. Яворський представляє поемність в якості ключового «інструменту» у вивченні творчості Ф. Ліста та Ф. Шопена [216], в якій і сонатність специфічно проявляється в рамках поемності – через протиставлення класичної риторичності і шопенівсько-лістовської поемності. Сам термін «поемність» (в силу своєї метафоричності і всеохоплюваності) опиняється у низці когнітивно-узагальнюючих понять, до яких можна долучити міжжанрові – рондальність, сонатність, фугірованість, симфонічність; міжродові – драматичність, епічність, ліричність тощо; аж до «міжвидових характеристик музикальності або поетичності» [212, с. 23]. Б. Яворський наполягає, що поемність була особливим «принципом розвитку музичного образу» [216]), а І. Шапошніков справедливо співвідносить поемність «не з жанром симфонічної поеми, а з поемними формами (про які, наприклад, пишуть В. Цуккерман, М. Канчелі)» [212]. Це дає підстави для зв'язку поемності з принципами музичної драматургії і – ширше – з музичним мисленням в цілому.

Нове ставлення композиторів до музичної образності в рамках поемності спричинило переосмислення музичної мови і структури музичних творів, про необхідність якого писав Ф. Ліст: музика «повинна знайти нові форми для нового емоційного змісту» [102, с. 391]. Отже, поетичне в музиці романтиків можна уподібнити спробі подолати деяку дискурсивність,

характерну для структурних інваріантів епохи класицизму і якій відповідали сонатні нормативи «поведінки образів» ГП і ПП в рамках тезисності. Для вільного романтичного вираження емоцій така нормативність стає неактуальною, необов'язковою. Ліст у цьому аспекті писав, що твори деяких композиторів «можна вимірювати кубічними фунтами», а для «сучасних композиторів (романтиків – Ч.С.) їх творчість – це їхнє життя» [там само], що драматургічному рівні можна позначити як процес переходу від риторичності до поемності.

Але і сама «вільна», психологізована поемність набуває власних драматургічних засад, які, на думку І. Шапошнікова, проявляються «в новому, не тезисному, трактуванні сонатності» [212, с. 30] і, додамо, сюїтності (у фортепіанних циклах Ліста). В такій «поемній сонатності» квазі-ГП і квазі-ПП (а точніше – перший і другий стани, образи, перший з яких «в процесі безперервного розвитку доходив до точки свого яскравішого заперечення») знаходяться «в рамках не єдиної тези, а єдиного образного комплексу, що містить внутрішню полярність станів ... цей прийом Яворський позначив як шопенівсько-лістівський розвиток головного образу» [там само, с. 31] (у Ліста це підкреслюється монотематизмом). Єдність полярних образів при цьому здійснюється за допомогою т.з. монотематичної «вивідної низки» (О. Ярош) як проростання з вихідної інтонації-інваріанта, але у поемній діалектиці ця інтонаційна закріпленість необов'язкова і може передавати свої функції, наприклад, жанру (як у Ф. Шопена). У такій діалектиці завдяки виведенню низки утворюється «зв'язка контрастних розділів, які стикаються з поемно-діалектичним принципом в один розгортаємий образ, який може бути асоційований з головним питанням і особистістю автора. Це надає твору момент граничної суб'єктивізації, що важливо для поемності» [там само]. Тому п'єси лістівських фортепіанних циклів необов'язково мають спиратися на контрастну драматургію, його сюїти набувають якості поемності у вибудовуванні єдиного образу-концепту (наприкоад, «Перший рік мандрів» – природи, «Другий» – мистецтва, «Третій» – релігії).

При цьому важливою для модусу поемності є особлива якість розвитку (Б. Яворський визначав поемність як «принцип суцільного конструктивного розвитку» [216] – ми б сказала «виразно-конструктивного»). Розгортання образу в поемному творі – це розвиток закладених в темі або виникаючих у процесуальності, «під пальцями», *вражень* композитора, також навіяних цим образом, тобто розвиток виступає вираженням ставлення автора до образу (виразовим або конструктивним, у Б. Яворського, розвитком). Для осмислення творчості Ліста (і Шопена) Б. Яворський неодноразово використовує термін «враження», підкреслюючи його величезне значення для розуміння музики цих композиторів. Сам Ліст використовує його в заголовку «Impressions et Poesies» («Враження та вірші») першого «Альбому мандрівника». Мінливість «вражень» спонукає не тільки до цілісного розгортання стану або емоції, а й до «скріплення» у таку цілісність окремих п'єс-«вражень», що укладається в *жанрову поетику сюїти*. Поемність же – на рівні окремих п'єс, їх груп (сонети Петрарки, тренодії), в сонаті-фантазії – виступає як міжжанровий драматургічний принцип. Таким чином, сюїтність вказує на жанровий характер і у поєднанні з принципом поемності створює індивідуалізовану музичну форму.

Специфічною формою створення цілісності циклу, а також фактором ціннісно-сислової автономності музики в цілому, виступає *програмність*. Програмність також виконує важливу функцію «сполучної ланки» поемності з музичним змістом, з його концептуальністю, що було значимим у добу романтизму в цілому, а для творчості Ф. Ліста складає його специфічну, авторську властивість. Романтична програмність постає закономірним результатом відповідного творчого методу. Тяжіння до більшої конкретності музичних образів, їх щільного зв'язку з явищами життя та викликаними ними переживаннями, приводило до синтезу музичного і літературного (скульптурного, живописного) образів.

В обговоренні питання про взаємодію музичних образів і програмності важливою представляється позиція Д. Варламова і Т. Грачової, які трактують

програмність як «синкретичний спосіб музичного мислення», що об'єднує музичну і вербальну складові [32, с. 112] (продовжуючи цю думку, можна вийти на поєднання музичного і концептуального начал, що важливе для аналізу лістівської творчості). Такий вектор розуміння програмності як способу смислопородження (а не просто синтетичного цілого) спонукає до пошуків гармонійності злиття музичного і поетичного (важливого й у поемності) різновидів «музичного світовідчуття» (О. Лосєв). І. Шапошніков пропонує розглядати вплив на музичний твір навіть цілого літературного «сюжету» «не в прямолінійному слідуванні, а за синергетичним принципом "малого резонансного впливу"» [212, с. 66] (не прямолінійного впливу на систему, яка само розвивається, а взаємодією за принципом резонансного посилення процесів у системі). Таке резонансне (непрямолінійне) посилення саме наближає музичний зміст до поетичності (як принципу мислення), тобто до сфери більш чуттєво-конкретного емоційного відгуку, що стає основою для існування реальної (вербальної) або «потенційної» програми (у випадку аналізованих лістівських фортепіанних циклів – реальної) як шуканого «силуету», що втілюється фортепіанно-інструментальними засобами.

Лістівська програмність відображає процес поетизації музичних образів, що конкретизує і індивідуалізує музичну драматургію, а також відбивається в процесі концептуалізації. Таким чином, програмність Ліста, набуває властивостей музичної концептуалізації – в її ідеаційній та актуально-звучній (виконавській) формі, що робить її авторською.

Але тут справа не тільки в проголошеному Лістом синтезі мистецтв, який розширює сферу взаємодії музики з іншими його видами, притяганні літературних, живописних та скульптурних джерел – тобто, вплив позамузичних чинників на музичну мову. Конкретизація емоційно-психологічного стану, відповідно поетичним особливостям романтизму в цілому (і лістівської поемності), отримує більш явний вектор розвитку, який може бути реалізований лише в одній, тільки йому властивій, індивідуалізованій формі. Програмність Ф. Ліста відрізняється тим, що

вміщується у специфічний сплав його виконавсько-композиторського мислення, коли не позамузичні компоненти впливають, у першу чергу, на музичну мову його творів, а звучно-фортепіанні музично-текстові форми й типи утворюють свій специфічний (іманентний) предметний і контекстуальний зміст, глибини і всеосяжності якого дозволяють композитору досягти його виконавська майстерність та універсальність можливостей і прийомів фортепіанної гри. Програмність Ліста, таким чином, виступає як концептуалізація в музиці уявлень про світ, логіки світосприйняття музиканта-автора твору, і в її ідеально-потенційної, і в актуалізовані звучала формі; тому вона завжди є авторською.

Звучне фортепіано Ліста наділене усіма образно-смісловими, концептологічними і композиційно-стилістичними можливостями музичного мистецтва (з упередженням свого часу), а також утворює виразні органічні проєкції інших видів мистецтва (словесно поетичного, образотворчого), інших художніх мов у сфері фортепіанної поетики, що надає підстав для формування (і формулювання) такого авторського компоненту концепту «мистецтво», як «фортепіано».

Тому стає можливим посилення мальовничих, симфонічних та навіть оперно-симфонізуючих інтенцій (аж до імпресіоністичних) в образному змісті фортепіанних творів Ліста; недаремно їх називали «операми для фортепіано», які могли уособлювати рядоположний оперному концептуальний зміст у збільшенні всіх складових емоційно-психологічного світу людини.

Примітно, що програмні жанри часто ставали провідниками нових ідей, в той час як усталені образи та інтонації епохи знаходили художнє узагальнення в сфері чистої музики. Розкриваючи виконавцеві-читачеві (а можливо й публіці) «горизонти музичної душі своїх авторів», композиторські та запозичені літературно-поетичні тексти-програми як «особливого роду музично-культурологічні артефакти, являють собою не менш насичену область наукового (і практично-виконавського, інтерпретаторського – Ч.С) пошуку, ніж тексти музичні» [163, с. 86–87]. Таке авторське слово

композитора (у тому числі, цитоване), виведене в нотному тексті, оформлене як епіграф або заголовок, виступає невід'ємним смисловим чинником музичного тексту, цілісної «програми дії», творчого зусилля виконавця, і, найчастіше, виявляється ключовим фактором в його інтерпретації, прояснює і дає можливість уточнити ідеї оригінального звукового та філософсько-естетичного світів композитора. Тобто така «програма дії» програмується смисловим завданням, яке в мистецтві має естетичну спрямованість – жанрово-естетичними та ідейно-стильовими тенденціями художньої творчості. У музиці такі тенденції обумовлені участю позамузичних компонентів (що з них, власне, витікають стимули програмності), з яких найважливішим виступає літературно-поетично оформлене слово у розгортанні специфічно музичної композиції, тобто програмністю в традиційному вузькому значенні цього поняття (мається на увазі слово, не покладене на музику у вокально-інструментальній цілісності, а спрямоване на створення, уточнення загальної авторської ідеї-концепції). Таке авторське слово композитора в певних випадках постає «єдиним працюючим ключовим кодом побудови звучної моделі музичного твору» [там само, с. 87]. І хоча «переклад на мову наших понять, на мову людини, – це абстракція, редукція до пізнаваного, втрата найголовнішого – мови світу, який повинен залишатися незрозумілим, повинен лише відчуватися» (А. Шенберг [212а, с. 25]), в даному випадку вербальний «доданок» є суттєвим і невід'ємним компонентом програмного замислу, концептуальної – глобальної цілісності твору. Глобальна зв'язність, на відміну від локальної, характеризує текст в цілому або великі його фрагменти і користується поняттями, «які включають топик, тему, загальний зміст, основний зміст» [205]. У такому сенсі саме глобальна зв'язність «веде до актуалізації епіграфа як висловлювання в тексті» [205] і кореспондує з романтичним «синтезом мистецтв», з проголошеною Ф. Лістом тезою про «оновлення музики шляхом її внутрішнього зв'язку з поезією» [119, с. 71]. На цілісність виконавського образу у трактуванні Ліста-піаніста на основі «вживання» у твір вказує Мільштейн: «головне – не тільки почути і зрозуміти

те, що хотів сказати автор, але й відчутти, оживити почуте, тобто зробити музичний твір своїм особистим надбанням, виконувати його як свій власний... особистість (Ліста – Ч.С.) і особистість виконуваного їм автора на деякий час немов би гармонійно зливаються. При цьому він трактує твір переважно синтетично, як єдиний живий організм», не «розчленовуючи на окремі виразові елементи» і не засновуючи виконання «на спекулятивному, відірваному від почуттів міркуванні про ідею» [119, с. 71–72]. Так само і композиторська творчість митця неможлива поза поетичних уявлень: «Програмна “поемність” була для нього як артиста природною необхідністю» [там само]. А як композитор, обізнаний у тонкощах виконавства, Ліст прагне максимально донести до виконавця свого твору «який спосіб, яка сцена, який ландшафт представлялися композитору, яке почуття володіло ним, коли він творив, з якого джерела народилися скорбота чи радість, висловлені ним у звуках» [цит. за 119, с. 72]. Саме таку пояснювальну, уточнюючу функцію несуть епіграфи (окрім розгорнутих заголовків) до кожної п'єси «Років мандрів». Епіграф був неодмінним елементом романтичної літературної поеми⁵, даючи поетові можливість передрікати головні події, відбивати «душевний стан героя в кульмінаційний момент або ставлення автора до того, що буде відбуватися», «вибудувати тимчасову перспективу поеми: зв'язати минуле і сьогодення», «наповнити рядки глибоко особистим змістом», відображати структуру поеми (підтекстовою інформацією), виявити насиченість у змістовному та «підтекстовому» планах, тобто «кодування смислу» [87]. У плинному процесі романтичного «синтезу мистецтв» літературне слово й літературно-поетичні прийоми (як то епіграф) не могли не відбитися на музичних виразових (програмних) засобах.

У випадку програмного інструментального твору з літературно-поетичним епіграфом останній не підкорюється, але й не домінує у художньому тексті, а виступає, скоріше, художнім програмним контекстом,

⁵ Перші епіграфи в літературі зафіксовані наприкінці 15 століття (наскільки відомо, в книзі «Хроніки» Ж. Фруссара – написана в 1404, опублікована в 1495, «Calendarium» Реджомонтано – Венеція, опубл. близько 1476), проте найбільшого поширення набули тільки з кінця 18-го - початку 19-го століть

фіксуючи синестетичну природу виконавського і композиторського мислення. В цьому ракурсі Ліст виступає великим новатором, випередившим свою епоху – актуалізація синестетичності, як ефективного засобу, коригуючого раціонально-логічні установки мислення, відбулася вже на теренах постмордернної естетики (хоча коріння синестетичної природи художньої свідомості – античні).

Практично для всіх своїх програмних симфонічних поем Ліст сам створив прозаїчні епіграфи-передмови. Більшість фортепіанних творів Ліста мають літературні за джерелом епіграфи, запозичені з творів сучасників-романтиків або з антологій кращих взірців класики (а також – скульптурні, живописні – у «Другому році мандрів»; композитору ніби недостатньо одного виду мистецтва у бажанні точніше вказати виконавцеві поетичні підоснови твору, «пробудити його образне мислення» [119, с. 73]). У дев'ятичастинному «Першому році мандрів» (остаточна редакція – 1855р. – після переробки циклу «Альбом мандрівника» по враженнях з подорожі з Марією д'Агу по Швейцарії та Італії від 1835 р.) окрім програмних заголовків майже кожній п'єсі композитор додає поетичного епіграфа, переважно з третьої пісні «Паломництва Чайльд-Гарольда» Байрона (саме до цього «культового» романтичного автора йдуть витоки Лістівського задуму – точний переклад лістівського твору «Роки паломництва»), також – з віршів Й. Шіллера, прозаїчних текстів роману Е. Синанкура. Характерно, що відповідно до свідомого посилу «синтезу мистецтв», понадуважного втілення своїх програмних задумів, обкладинка кожної п'єси (першому виданні), крім вказаних поетичних епіграфів, цитат, цілих витягів з літературних творів, містила малюнок, спеціально виконаний художником Кречмером (у сучасних нотних виданнях «Років» усього цього частіше немає).

На основі аналізу романтичної музичної поетики та поетичності лістівського фортепіанного циклу можна стверджувати, що поетичний (літературний) епіграф, спрямовуючи, глобалізуючи семантичну конструкцію авторського тексту програмного інструментального твору, виступає

специфічною рисою інструментальної програмності Ф. Ліста, що стверджує синестетичний характер мислення й світовідчуття митця (від невіддільності життєвого шляху до творчості, до універсальності мислення, «енциклопедичних» знань в різних областях мистецтва та музичних специфікацій). Авторське слово композитора (власне або цитоване), виведене в нотному тексті, оформлене як епіграф або заголовок, виступає невід'ємним смисловим чинником музичного тексту, цілісної «програми дії», творчого зусилля виконавця, і виявляється ключовим фактором в його інтерпретації, прояснює і дає можливість уточнити ідеї оригінального звукового та філософсько-естетичного світів композитора, сприяючи глибинним механізмам смислопородження у виконавській інтерпретації.

1.4. Виконавські інтенції лістівської концептології

Відомо, що сучасники взагалі сприймали його, як піаніста (і диригента), вважаючи посереднім композитором, який блискуче презентує власний фортепіанний і симфонічний репертуар. Але з кожним десятиріччям від другої половини ХХ століття музика Ліста (зокрема, фортепіанна) осмислюється виконавцями, музикознавцями і слухачами як така, що випередила свій час у авторській музично-мовній стилістичній системі (саме тому і не визнавалася, і не виконувалася активно, зокрема, твори пізнього періоду). Його «незрозумілі» новації у сфері гармонії, мелодики, форми, жанротворення відтворювали найсміливіші творчі пориви романтичної душі, яка дивиться й у майбутнє; його людські та мистецькі масштабні протирічності; справжню щиро емоційну причетність до втілюваних «вражень» у їх живій «виконавській» процесуальності та імпровізаційності.

Абсолютизація фортепіанно-виконавської складової творчості Ліста за його життя («Наполеон піаністів», «Паганіні фортепіано» і «Мефістофель клавіш» – так називали його сучасники) та у подальших теоретичних розробках виглядає певною опозицією проголошеному ним самим принципу синтезу. Але саме у звучанні улюбленого інструмента композитор ніби дійсно

«схоплює» і фіксує все багатство світу у єдності його минулого-теперішнього-майбутнього, світу, в якому він живе і відчуває, демонструючи специфічними фортепіанними засобами особистісні враження і концептуалізацію літературно-поетичних, живописних, архітектурних джерел, явищ і картин природи, філософських настанов. Цей фантастичний піаніст-віртуоз створив своєрідний прецедент в історії музики, і тут справа не тільки у визнаному «демонічному темпераменті, елітна розбещена публіка з звичайно стриманих і вихованих людей доходила в залі до екстазу через сплав своїх філософськи, емоційно і поетично спрямованих почуттів у їх органічній, міцній у впливі гармонії, першим в історії утримуючи слухачів створеним ним мистецтвом піанізму та артистичної сили протягом усього вечору залишаючись за фортепіано сам, без інших виконавців, у першому в світі сольному концерті. Втім, визначити Ліста виключно як «співця» фортепіанної поезики (як, наприклад, Ф. Шопена) було б несправедливим – його симфонічна музика не поступається фортепіанній ані у музично-мовних аспектах, ані у концепціях, ані у новачності, ані у виконавських інтенціях (його диригентській діяльності світ зобов'язаний численним прем'єрам і відкриттям). Тобто, щоб він не робив у музиці, це напряму пов'язано з його виконавською діяльністю, виконавським стилем. Цьому найбільшому серед піаністів ХІХ століття навіть у добу розквіту концертного піанізму (одним з фундаторів якого він і виступив, маючи у виконавському арсеналі не тільки безмежні технічні можливості, а й нову концептологічну парадигму), було, з одного боку, ніби «тісно» в рамках одного інструменту (лістівське фортепіано звучало, як справжній оркестр, не випадково він створював фортепіанні транскрипції симфонічних творів і фрагментів з опер); з іншого боку – новий інструмент доби – фортепіано – ніби був спеціально сконструйований для цього віртуоза, для його експериментів і відчуттів-втілень універсально-синтетичного світосприйняття.

Дійсно поява універсального у своїх звучно-фактурних проявах фортепіано ніби приспіла до запитів Ліста. «Вибух» виконавської віртуозності

романтизму як нової мистецької якості був пов'язаний, передусім, з цим інструментом. Звичайно, скрипка Паганіні взяла активну участь у цьому процесі, але вона не володіла у повному обсязі універсальністю фортепіано, яке на початку ХІХ століття постало найкращим «засобом поширення музики» (Г. Шонберг [213]), «оркестром в одних руках», найважливішим провідником як професійного (соло, в ансамблевих складах і акомпанементі), так і побутового музикування: «Це був не тільки улюблений інструмент музикантів-романтиків, це був інструмент, необхідний в побуті... Фортепіано, подібно фонографу ХХ століття, було засобом поширення музики. Як тільки з'являлася нова симфонія, камерна музика або навіть опера, тут же з'являлися і перекладення дво- або чотириручні, для одного або декількох роялів. Так знайомилися з музикою в ті дні, і це був єдиний спосіб як для професіоналів, так і для широкого загалу... Оскільки безліч людей вміло грати на фортепіано, всі вони хотіли слухати піаністів. І ця потреба була задоволена» [213, с. 117].

Сама фортепіанна музика (як і фортепіанна поетика) активно «акумулявала» в собі мистецькі і музичні цінності романтичної доби. Фортепіано, будучи результатом кількатисячолітнього шляху музичного інструменталізму у статусі підлеглості слову і голосу, з'являється на гребні музично-інструментальної емансипації. Але і сама епоха вимагала нової звучної музично-інструментальної опредметності. «Протягом ... прекрасного, дивного, неповторного і єдиного у всій історії людської культури ХІХ століття, людство раптом робить несподівану експедицію в галузі, які до цього часу були їй (культурі. – Ч.С.) зовсім недоступні ... Як би саме життя, а життя – це центральне поняття ХІХ століття, відтворює себе в мистецтві в абсолютно природних, зрозумілих і доступних формах ... саме життя кипить і переходить в надзвичайно різноманітні і віртуозні форми мистецтва» [122, с. 134–135]. Але і мистецтво, у доцентровій тенденції «освоювало світ в його реальності і в його повноті», коли викристалізувалася «... самосвідомість музики як змістового і смислового мистецтва» [там само]. Новий феномен композитора-віртуоза сформувався починаючи з 1830-х років з усвідомленням небувалих

горизонтів публічних концертів у цілеспрямованому слуханні; автономії з наслідком «розуміння музики»; оновлення громадського статусу музиканта від «ремісника» до митця-провісника, майже «деміурга»; нової гнучкої музично-жанрової ієрархії (поза превалювання церковних, вокальних, камерних типів). Віртуози краще знали як потреби публіки, так власні «плюси-мінуси», а також свідомо або підсвідомо враховували «найважливішу рису мистецтва романтичної епохи – його спрямованість до «всесвітньої» аудиторії, воістину універсальну товариськість, що є закономірним продовженням настільки ж універсальної чуйності... Потреба композиторів романтичної епохи в стійких і регулярних контактах з «всесвітньої» аудиторією неминуче тягла за собою проблему вибору певних музично-виразових засобів» [193, с. 17] (у попередньому столітті музиканти грали для «обраних»). Композитори-віртуоза у своєму пріоритеті виразовості гри протистояли «формалістичному віртуознічанню». Поява їх феномену «сприяла виникненню цілої низки індивідуальних «іпостасей» віртуозності і «переросла себе», в творчості Ф. Шопена і Ф. Ліста... (що сприяло – Ч.С.) взаємодії виконавського і композиторського начал в одній творчій індивідуальності: композитор-романтик прагнув надати необхідну цілеспрямованість самовираження виконавця-віртуоза, який, в свою чергу, «адаптував» нестримну фантазію композитора до реальних концертно-сценічних умов» [193, с. 18]. Творчість Ліста, чие формування і розвиток «як піаніста і як особистості тривало в порівнянні з Шопеном більш довгий час», у цьому відношенні репрезентувало найважливіші особливості композитора-віртуоза зрілого романтизму (середина 1830-х – кінець 1860-х років) – як блискучий, вибуховий сплав «майстерності, акторства і поезії» [213, с. 150, 154]; «Виступи Ліста були не просто концертами – це були сатурналії» [213, с. 148].

Протягом перших двох десятиріч XIX століття (тобто, до і відразу після народження Ліста) відбулися вирішальні конструктивно-органологічні кроки удосконалення фортепіано, а до середини століття (під час лістівського виконавського тріумфу) значно розширився гучнісно-динамічний діапазон у

відтворенні практично необмеженої градації звучності – від «невагомого» *ppp* до найпотужнішого *fff*. Новітня інструментальна механіка спонукала до стрімкого зростання фортепіанно-виконавської техніки і тембральності (останній відтепер приділяють спеціальну увагу). Велику роль тут зіграв новітній педальний механізм, який надавав можливість виконавцю не просто продовжувати звучання інструменту, а й впливати на тембральні, фактурні, гармонічні, реєстрові прийоми та ефекти звучання [193, с. 12]. Інструмент виявив властивості самодостатності й небувалого універсалізму: в майстерних руках одного виконавця концентрувалася здатність яскраво-повноцінного, художньо-переконливого втілення найважливіших особливостей хорових, оркестрових, камерно-ансамблевих партитур творів і можливості музично-інструментальних новацій, системи специфічних музично-мовних засобів. При цьому зберігалися простота навчально-початкових навичок гри, а стрімке зростання фабричного виробництва спрощувало його придбання [213, с. 87].

Ліст, як ніхто розуміє і відчуває цей новий інструмент, важко з ним розлучається (при переході до створення, наприклад, симфонічної музики), а інструмент «розуміє» і «відчуває» свого друга-повелителя. У річищі актуалізації когнітивно-семантичних засад сучасності, дослідники вказують на дивовижне володіння Лістом улюбленим інструментом як на важливу передумову формування правопівкульного (синестетичного) мислення (К. Царьова, О. Посохова [147], коли розвиток фортепіанно-інструментальної техніки сприяє утворенню сенсорних умовних рефлексів, які відкривають «перспективи штучного загострення тих чи інших видів чуттєвості» [82, с. 39]. В результаті виконавець (ще й з такими природними анатомічними та чуттєвими задатками, як Ф. Ліст) починає яскравіше сприймати все, «що впливає на безпосередні відчуття» (звук, ритм, колір, форму, «здатність бачити власне, індивідуальне, не загублене поняттями буття будь-якого предмету» [82, с. 18]. Тому рояль стає лабораторією музично-мовних і концептуально-художніх пошуків Ліста, полем розгортання когнітивних,

емоційних та звучних компонентів композиторської творчості за спиранням на власні виконавські та фортепіанно-звукові можливості.

Але справа не тільки у загостренні фізіолого-чуттєвих рефлексів через майстерну фортепіанну сенсоріку, а у іманентній властивості лістівської особистості «шукати всюди» і завжди, його «вічних мандрів», також у вказаній О. Посоховою синестетичності мислення Ліста, яка «зумовила прагнення до «злитого», «єдиного», що отримало найбільш яскраве втілення в концепції об'єднання. Вона мислилася композитором в широкому сенсі: не тільки як об'єднання художників та діячів мистецтв усього світу, а й особливого синтетизму мистецтв. Установка «на початкову цілісність» сприяла безпосередньому симультанному чуттєвому акту, де не було членування на відчуття, сприйняття, емоцію» [147, с. 147] (саме тому Ліст відзначав і тісний зв'язок між музикою, живописом, скульптурою та архітектурою, коли Рафаель і Мікеланджело допомогли йому зрозуміти Моцарта і Бетховена; Іоанн з Пізи, Фра-Беата, Франча роз'яснили Аллегрі, Марчелло і Палестрину). Подібний синтетизм мислення не тільки зумовив «багатоканальність кодування інформації, що сприяло яскравому зовнішньому оформленню творів Ліста» [там само, с. 148], залученню поетичного слова (і принципу поетичності – див. підрозділ 1.3.), тяжінню до програмності, але й, у прагненні максимального задіяння відчуттів за рахунок синтетизму, створенню безпосередньо на улюбленому інструменті відповідних фактурних і гармонічних конотацій, втіленню «рукотворної» образотворчої мальовничості, скульптурності і графічності інструментальних утворень. Звукозображальний аспект посилювала і іманентна виконавська віртуозність Ліста, пов'язана «з інтенсивним розвитком барвистого боку викладу матеріалу» [119, с. 375]. Так, спрямовані догори легкі фігурації «Фонтанів вілли д'Есте» графічно втілюють бризки фонтану, а стрімкі пасажі тридцятьдругих відчутно асоціюються з дзюрчанням води.

При безумовному спиранні композиторської думки на ігрові фортепіанні конотації характер піаністичної віртуозності Ліста зазнавав зворотнього

впливу. Але не тільки концертно-афективна манера насичених виступами 1830 – 1840-х років, а й самі анатомо-фізіологічні особливості його піаністичного апарату, «немов викуваного із заліза», дозволяли досягати небувалих градацій «звукової міці» і *ppp*, зберігати витривалість своїх «фортепіанних монологів», як правило (у вказаний період) перенасичених музичним матеріалом піаністичної віртуозності. Однак у 1850 – 1870-ті роки трактування Лістом фортепіанної поетики і ефектної віртуозності трансформується на користь новаторських пошуків в системі музично-виразових засобів. Втім, виконавська оснащеність не підводила Ліста ніколи, народжуючи й нові текстові форми. Г. Шонберг наводить з цього приводу яскравий приклад зі спогадів Е. Фей на початку 1870-х років: «Він заканчував п'єсу чудовим висхідним *arpeggio* і раптом на останньому звуці помилився, взявши ноту на півтону нижче. Я завмерла і чекала – чи залишить він звучати цю недозволену гармонію або, як простий смертний, принизиться до того, щоб виправити її і взяти правильний акорд? Легка посмішка прослизнула на його обличчі, ніби кажучи: «Не сподівайтесь, що така дрібниця утруднить мене», – і він продовжив пасаж вниз, в узгодженні з гармонією, породженою цієї випадкової нотою, а потім знову кинувся вгору, тепер уже закінчивши правильно. Я ніколи не стикалася з більш яскравим прикладом музичного інтелекту» [213, с. 163–164]. Тут навіть складно визначити, але все ж скоріше виконавська природа музичного мислення і невпинний артистизм «дограли» так блискуче цю каденцію. Також і фортепіанно-фонічні (імпресіоністичні) звучні і текстологічні знахідки пізнього періоду творчості Ліста, з витонченістю педалізації і «сонорних» ладо-гармонічних засобів («Третій рік мандрів», «Сірі хмари», «Траурна гондола» та ін.) виникали скоріше «під пальцями», адже так писати ще не було прийнято.

Китайська піаністка-дослідниця Ма Сінсін у цьому зв'язку, а також через вказану нею складну ієрархічність, зростання значущості феномену фортепіанного тексту, вводить емке поняття «фортепіанології»; категоріально-методологічною основою останньої виступає не лише поняття тексту, важливе

системі фортепіанно-виконавської процесуальності, а й «поняття *виконавської форми, виконавських виразових засобів, виконавської драматургії* тощо. Інакше кажучи, кожен аспект фортепіанної творчості має власне виконавське віддзеркалення, що й дозволяє узагальнювати уявлення про музично-творчий процес на рівні виконавської інтерпретації» [115, с. 22], виконавського підходу.

Таке розуміння музичної текстології має місце і у роботах інших дослідників [79], з пріоритетом сприйняття звукової цілісності музичного твору у синтезі композиторсько-виконавських параметрів та їх взаємодії. О. Кисельова навіть акцентує саме виконавський вплив на особливості звучання-процесуальності через звуковисотні, ритмічні, ладово-гармонічні компоненти музичного тексту, здатний істотно корегувати його смислові інтенції. Виконавське формоутворення стикається з музичною процесуальністю, з часопросторовими параметрами музичного тексту. Рівні структури «незвучного» (як відносно незалежних від звукової конструкції елементів) «експресивно-пульсаційного континууму» М. Аркадьєв розуміє як «істотно динамічні, енергетичні, процесуальні характеристики» і як «характеристики, що мають пряме відношення до принципу виконавської креативності». Отже, вони не просто залежні, а й немислимі без «інтенціонально-творчого зусилля» виконавця – його анатомо-фізіологічних, інтелектуальних, емоційних, артистичних, фортепіанно-технологічних зусиль (а також якості і стану інструмента). Усі вони діють лише у «виконавському пориві», що спирається на докладно прочитаний нотний (композиторський) текст (в цілому «двохосновна динамічно-експресивна структура» М. Аркадьєва виявляє себе в розвинутій формі тільки у сфері письмової музики) [13, с. 26].

Звукове втілення будь-якої форми – це процес, що розгортається у часі і спрямований на створення завершеного цілого, риси якого складаються в нашій свідомості ретроспективно, після закінчення виконання. В результаті інтелектуальних операцій, заснованих на «згадуванні» почутого, і складних симультанних психологічних механізмів музичного мислення звучний твір

набуває конкретної форми, складається уявлення про його змістовість. В процесі «виліплення» власної виконавської форми піаніст оперує усіма засобами, що забезпечують її континуальність – дискретність (ці засоби задані композитором у музичному тексті). Але у момент звукової матеріалізації засобами створення форми «керує» виконавець. За допомогою найбільшою мірою залежних від нього засобів (темпово-агогічних, гучнісно-динамічних, артикуляційних, тембральних) виконавець не тільки втілює задану автором-композитором музичну форму (з притаманними їй членуванням на закінчені частини, періоди, фрази, мотиви), а й визначає характер цього розмежування – його ясність, глибину, поступовість, спонтанність тощо. Підкреслюючи або нівелюючи виконавськими засобами особливості звуковисотного, ритмічного, гармонічного, ладового розчленування, піаніст впливає й на авторсько-композиторську форму, на її рельєф, зумовлює її процесуальні і конструктивні властивості.

Особлива увага до проблеми членування/цілісності виконавської форми пов'язана з тим, що за своєю природою вона є часовим, процесуальним явищем. Моменти розмежування виконавської форми (без яких неможлива ясність та яскравість її подання) «чинять опір» становленню музичного континууму. Таким чином, відтворюючи форму, виконавець стикається з взаємодією двох її боків – конструктивного і процесуального. Явні (закладені композитором) конструктивні властивості форми (ритмічні зупинки, тривалі паузи, фермати, поєднання частин) є досить уразливими факторами, здатними порушити безперервність музичного розгортання. У таких «енергетично слабких» ділянках форми, коли її динамічний потенціал знижується, коли «вичерпуються» імпульси, що дають поштовх звукоруку, процесуальності, виконавець, долаючи небезпеку розпаду цілого, має наповнювати їх внутрішньою напруженістю, виконавським тонусом. І саме в таких випадках реально здійснюється найбільш автономний від композитора процес виконавського формоутворення. Таким чином, в процесі виконання піаніст одночасно здійснює і членування форми, і подолання цього членування, для

чого необхідно тримати постійний баланс між розмежуванням і розгортанням в звучному творі.

Також й специфіка і повнота музичної предметності проявляється в тому, що необхідно знайти і продемонструвати її як цілісний предмет, тільки в процесі співучасті в її конкретному виконавському становленні, тобто у музикуванні, яке спирається на ретельне виконавське читання нотного тексту, «тонка структура якого, за умови її розуміння, передбачається цілком адекватною музичної реальності» [13, с. 29].

Характерний романтичний синтез циклічності, сонатності, варіаційності, винайдений композитором композиційний принцип поєднання – специфічної наскрізної єдності у множинності (як і фортепіанні цикли), гральна двоїстість тонально-звуквисотного та мелодійного планів, розростання монотематичного «зерна»; вільне поєднання традиційних та новаційних, «з іншої епохи», засобів – усі вони утримують у собі лістівський виконавський тонус і технологічну піаністичну свободу, сприяючи виконавській концепційній цілісності.

Тому концептуалізація лістівських композицій реалізується через виконавство, а твори часто і багатократно редагуються (як макроцикл «Роки мандрів» – майже чотири десятиріччя). Концептосфера і концепції творів формуються не в «ідеальному» (як, наприклад, у Шопена), а у «прямому», особистісному протирічному вигляді. Вони ніби народжуються «знов і знов» (подібно до виконавського тексту), буквально з-під рук композитора-виконавця, з фортепіано, котре є продовженням Ліста, і, слідуючи трансформаціям особистісного пошуку, отримує спочатку оркестрально-симфонічну трактовку, а у пізній період творчості – риси специфічно-авторської лаконічності зовнішнього висловлення у втіленні багатства людської та духовної досвідченості.

Концепції і відповідна система мовних засобів Ліста демонструють поєднання непоєданого: індивідуально-особистісного / глобально-універсального; театралізованого, блискуче концертного / релігійного;

перенасиченого (подіями, інструментальними засобами) / лаконічно-мудрого; розсереджуючого / збираючого, відцентрово-доцентрового – у циклізації та мелодійно-гармонічних засобах. Вказана чуттєво-імпровізаційна природа лістівських піанізму корегується внутрішнім стрижнем духовної цілісності, буквально віддзеркалюючи іманентну амбівалентну природу Ліста-людини, особистості.

Висновки до Розділу 1

Художній концепт виступає одночасно як компонент індивідуальної та універсально-культурної концептосфер, що дозволяє йому зберігати надбання культурної пам'яті і виступати основою формуванні нових художніх смислів. У мистецтві саме це поняття «концепт» виражає взаємозумовленість змістоутворення і стилеутворення в специфічних мовних засобах, об'єднуючи в собі не тільки всю мислиму людиною культурну інформацію, але способи її репрезентації.

Проаналізовані у дисертації часопросторові та виконавські аспекти музичного твору підтверджують актуальність застосування текстологічного підходу до музичної творчості у нерозривній єдності її композиторських та виконавських параметрів. Твердження про створення виконавцем власного музичного тексту (виконавського тексту) у співавторстві з композиторським спрямовано до часопросторової організації музично-виразових засобів для виявлення семантичної, концептологічної цілісності, формування процесуально-динамічних особливостей музичної форми у звучно-руховій процесуальності та дії специфічного виконавського тону.

Подвійна природа циклічності в музиці, як драматургічна властивість музичного циклу, наслідок його формування, ініціює власний порядок часових і просторових можливостей. Отже, циклічність виступає іманентним жанрово-стилістичним, універсальним культурно-історичним, а також суб'єктивно-психологічним феноменом, пов'язаним з осмисленням часових процесів. Взагалі музичне мистецтво щільно пов'язане з циклічними процесами

позамузичної природи (ритуалікою, обрядами, церемоніалами, природою), які визначали первинні часові форми музики та фактори їх музичного змісту, тобто формували її як системний циклічний феномен. Цей принцип зберігається в різних жанрових сферах та їх співвідношеннях. Так, на твердження К. Зенкіна кожний момент, образ, стан, п'єса-мініатюра прагнуть відчувати себе в потоці «великого» часу (М. Бахтін), що виявляє тягу до нескінченності, бажання «обійняти неосяжне», побачити весь світ через окреме, одиничне. На рівні композиції у Ліста це розкривається через тяжіння до програмних фортепіанних циклів, створюваних протягом усього творчого шляху композитора. Цей ряд спрямований у нескінченність, так як не вичерпує всієї множинності творчого «Я» Ліста. Циклічність дає можливість створити повноту через множинність, розкриваючи властиве композитору прагнення до всеосяжності, синтетичної єдності. У цьому процесі характерним для Ліста виступає не тільки об'єднання (аж до макроциклу), а й «розростання» мініатюри як одночастинної композиції до власної циклічної або квазіциклічної форми (як соната-фантазія або три п'єси Додатку у другому зошиті «Років мандрів»).

Явище програмності, народжене у процесі пошуку на основі проголошеного Лістом синтезу мистецтв, не просто розширює сферу взаємодії музики з іншими видами мистецтв доданням літературних, живописних та скульптурних джерел, а виступає у Ліста особливим феноменом, який вказує не стільки на вплив позамузичних чинників на музичну мову, скільки на здатність музично-текстових звучних форм створювати власний програмно-предметний зміст у спіранні на можливості фортепіанного звучання, тобто у спіранні на виконавську складову творчості митця.

Специфіка дії виконавських засобів в організації музичної композиції, які створюють її дискретні властивості та оформляють музичний континуум, відповідають за безперервність становлення – важливий шлях до реалізації виконавського формоутворення.

РОЗДІЛ 2

КОНЦЕПТОСФЕРА ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ Ф. ЛІСТА

2.1. Концепт «природа»

Романтична парадигма висуває новий спосіб сприйняття мистецтва на тлі життя, коли уявне перетворюється на наочне, що викликає до життя фортепіанну мальовничість, але не стільки картинну, скільки виражену у переживанні, у ідеї (наочність підсилюється програмною назвою, епіграфами, коментарями, як у перших двох «Роках мандрів»). Інша семантична пара виявляється у гармонії, співзвучності між душевними переживаннями і картинами природи та протиставленні природи і людського життя. У першому зошиті «Років мандрів» і у «Поетичних та релігійних гармоніях» помітні прояви романтичного пантеїзму Ліста (славіння природи, яка йде у нескінченність). Виникнення психологічного підходу при цьому пояснюється романтичною проекцією зовнішнього і внутрішнього, «романним» способом пізнання. Так чуттєво-звучне (фортепіанне) начало стає стилеутворюючим, образотворчим. Романтичний образ змінює свою сутність, стаючи уособленням (рос. «олицетворением»). Якщо у класичній системі мистецького мислення образ, на відміну від уособлень дії в фольклорі, уособлював вже дію як предмет (плач, радість, гнів тощо), що створювало основу класичних образів як парадигм, то у романтичній вперше образом може стати предмет з оточення, сам світ як рухоме видовище, зокрема, уособлюється ландшафт. У авторів з'являється можливість обирати образи як можливість пізнання предметної, історичної, природничої суті. Таким чином, не автор «йде до теорії», прагнучи сприйняти філософію, а «теорія йде до автора», стає не засобом і не наукою, а перспективою, коли починає здійснюватися мрія про поезію як філософію (музику як філософію) і про творчий характер «відбиток» в теорії. Споглядання вже не просто розглядає, але надає смисл сукупності наявно споглядаємого. Вже не риторичні знаки мистецтв додають форми думці реципієнтів, а художнє, істотне з точки зору повної особистості

автора і особистості реципієнта у її становленні, його рефлексії. Важливими стають не традиційні не модуси пізнання, а способи організації мовлення, що змінюються з кожним новим твором тут і зараз, не вказівки на безпосереднє бачення речей, а «інструменти розгляду» речей.

Для романтичного світосприйняття у цілому природа стає одним з найважливіших векторів семантично-чуттєвого відтворення. У всіх без виключення видах мистецтва цієї доби концепційне поле природи не просто істотно розширюються, а й переосмислюється з точки зору образних компонентів та загального підходу. Віднині образи природи не стільки мальовничо-споглядальні, скільки мальовничо-чуттєві. Це ті безпосередні враження митця, що відразу трансформуються у переживання. Відповідно до романтичної картини світу новим символічним значенням наділяються образи ночі, лісу, водної стихії, квітів, осені, грози, бурі тощо. При цьому вони постають естетично абсолютизованою сферою буття.

Романтична парадигма в цілому побудована на давніх тонкощах розрізнення: природи і мистецтва (Е. Гофман), «читанні книги природи» (Й. Гете, Новалис – Ф. фон Гарденберг), ідеї генія як специфічної матеріалізації цього розрізнення. Новації романтизму багато в чому обумовлені новим способом теоретичного сприйняття мистецтва «на тлі життя», коли сам стиль твору і стає показником його співвіднесеності з реальністю. Тому романтикам властиві демонстративно-палкі заклики повернутися до природи, до коріння, до джерела оновлення та свободи. Загальне підґрунтя природи і мистецтва романтики вбачали в красі, джерело якої міститься в творчій діяльності. Тому краса природи стає предметом мистецтва, здатна розкритися в ньому. Важливішою стає функція уяви як наочного уявлення. Саме виникнення психологічного підходу, на рівні особистості або на рівні твору пояснюється тим, що «лабіринт» життєвих відносин представляється як відкритий для «проходження», але не показується таким чином, щоб його відразу можна було пройти. На відміну від попередніх епох, починаючи з Відродження, коли людина пізнавала світ «людськи»,

романтичне мислення пропонує взаємну проекцію зовнішнього і внутрішнього, власне романний – не «граматичний», а «фізичний» спосіб вираження. Романтизм робить акцент на створеності речей, що дозволяє зіставляти речі природи (створені Богом) і речі мистецтва (створені Митцем-пророком). Відповідно основною проблемою романтизму, що створює аберацію системи жанрів, образів, концептів, є співвідношення традиційної релігії і нового культу генія, мистецтва і природи.

«Культ природи», іманентно притаманний романтизму, сягає корінням у такі мистецькі напрямки попереднього, XVIII, століття, як «Буря і натиск», французький сентименталізм, англійський преромантизм. Гроза або буря (поза зовнішніх сюжетних обставин) стають обов'язковим компонентом поезики природи на основі філософських засад епохи. Міць стихії надохває експресії страху й трепіту, але в результаті їх дії відбувається переродження душі, її очищення; тому стихії мають притягальну силу, бо вже сприймаються непрямолінійно (не тільки як «кара небес», а й як необхідний компонент земного буття – природного і духовного). «Душевні бурі стали здаватися так само збагачуючими внутрішній світ людини. Як небесні бурі бувають благодатними для природи: після них земля насичується життєдайною вологою, повітря стає легким і чистим, увесь світ виглядає оновленим і переродженим» [78, с. 91]. Звичайно, цей компонент концепту «природа» (або, як частіше вказують музикознавці, топос) асоціюється у нас с Бетховеном який використовує його не для зовнішнього ефекту (хоча звукозображальність тромбонів і флейти пікколо тут неперевершена). А для втілення загальної картини світобудови, взаємин Бога, Природи і Людини (тому у заключній частині «Пасторальної симфонії» гімнічна молитва Богу подається від імені «ідеальної природної людини – пастуха» [там само, с. 92]). Лістівська «Гроза» (№ 5 з «Першого року мандрів») демонструє розгул стихії-переживання у всій її глибині, повноті і силі фортепіанного часопростору, де рояль виказав силу звучності «разом у всіх регістрах», почав «блискати, іскрити, приголомшувати міццю, чарувати чаклунськими переливами» [47, с.130]. На фортепіанно-

текстологічну особливість – досягнуте Лістом одночасне звучання регістрів – вказує І. Довжинець як на «вагомий внесок на шляху розвитку фортепіанного мистецтва» [58, с. 57]. Дійсно у «Грозі» Ліст тут використовує повний діапазон рояля (що відповідає діапазону оркестра) від контроктави до четвертої, ніби відсилаючи нас до рядків епіграфу з байронівського «Чайльд Гарольда»: «Где ваш предел, о бури? / Звучат порой в сердечной глубине? / Иль ваши, как орлов, жилища в вышине?». У лістівського рояля (як і у його відчуттів) меж («пределов») немає. Співставлення контроктави і третьої, як громовий розкат, заявляється у перших же тактах. «Блискавичні» октавні (в обох руках) пасажі «пролітають», як справжня блискавка, теж по усьому діапазону інструмента. Таке поширення інструментально-звучного простору демонструє масштаб «польоту» думки та гіперчуттєвої експресії. Лістівська гроза після серії піанних «зітхань» (скорочені секундові висхідно-низхідні мотиви через паузу) не заспокоюється, а знову зривається «у бій» у шалених громових розкатах і блискавках (гроза «не може» закінчитися, вона завжди має десь бути), щоправда, усе це вже у скороченому вигляді (час «стискається» після переживання такого масштабу й сили), а далі, якщо задумано виконавцем (Ліст це передбачив у циклічній цілісності) можна перейти до виконання № 6 «Долина Обермана», де розчарований герой після випробувань запитає долю «Чого я хочу? Що я таке?», з поступовим розгортанням моно тематичної будови до «гімну любові». Таким чином, романтична послідовність «Очищення після бурі» все ж відбувається (може відбутися) у циклічній процесуальності. Сама ж гроза у Ліста показана різнобічно (з громом, блискавками, поривами вітру, непереборканою силою стихії, що втілюється буквально антологією засобів фортепіанної техніки – октавні та акордові каскади, чергування дуольно-квартольних і тріольних структур, акордові пунктири з регістровими стрибками, гостра акцентуація, динамічне розгортання варіантного викладення теми), у власній завершеній формі (одночасно відкритій для продовження-розвитку) і відчувається як повноцінний компонент (або мікроконцепт) цілісного концепту «природа».

До того самого бурхливо-бунтівного мікроконцепту (з відповідним потужним піанізмом) у «Першому році мандрів» відноситься № 1 «Каплиця Вільгельма Телля». Симптоматично, що композитор наразі – після років редагування самих п'єс і циклу у цілому – розташовує п'єси даної групи на самому початку і у середині циклу (на його завершення спланована інша група образів), ніби проголошуючи заявку і кульмінаційну зону як поривчато-активну, буремну романтичну сферу, співвідносність «дикої» природи і людської свободи. У даній п'єсі сама природа ніби допомагає мужнім героям-швейцарцям у їх боротьбі (в якості епіграфу наведений девіз швейцарських повстанців). Майже те саме коло фортепіанних засобів (потужні звучності й фактурні утворення, повнозвучні акорди, октавні пасажі, пунктири та інші активні ритми, тобто використання оркестрової міцності роялю та виконавця), тільки у більш відповідних героїській тематиці уповільнених темпах, відтворює «природно»-концептуальний компонент бурі, боротьби, нескореності (що дійсно перегукується з природною стихією грози), бурхливого бунтівництва, героїчно-дієвих образів з відповідним мовно-фортепіанним словником. Вказані концептуальні компоненти відрізняють *першу* групу п'єс першого зошиту «Мандрів» (що традиційно найбільше пов'язується з образами природи) і, відповідно, один з типів відтворення природи як душевного стану) у лістівському фортепіанному циклі.

Абсолютно контрастною (контрастна драматургія взагалі відзначає перший цикл «Мандрів») виглядає інша (*друга*) група, яка втілює пасторальні мотиви – споглядальність спокійної безтурботності, милування красою миті-«картинки» з прозорими фактурними фонами універсалізовано-нейтральної фортепіанної тембральності (розцвічені «рамплісажі», в яких вже поступово зароджуються звуковисотно-гармонічні знахідки пізнього періоду), зі «світлою» або печальною мелодикою, мальовничо-картинними фактурно-звуковими перспективами (№ 2 «На Валленштадтському озері», № 4 «У джерела», фінальний № 9 «Женевські дзвони»).

Дещо інший тип пасторальності – за участю людини як дитини Природи – втілює *третья* група п'єс (і типів відтворення) «Першого року мандрів». Це веселі або сумні пастуші награвання і хороводні мотиви як «проста мудрість істини» народного життя (для Ліста це має значення як соціальний і національний компоненти, які можуть входити до концептів «природа», «мистецтво», «Угорщина»), імітація волинки у справжніх швейцарських наспівах, далека-близька батьківщина з її природою та мистецтвом (№ 3 «Пастораль», № 7 «Еклога», № 8 «Туга за батьківщиною»).

Слід відзначити, що пасторальна жанровість у творчості Ф. Ліста як взірець фортепіанного звукопису, завжди, навіть будучи заснованим на наслідуванні, імітації-опредметненні конкретних природних явищ («На Валленштадському озері» (№2); «У джерела» (№4); «Гроза» (№5) з першого зошиту «Років мандрів»; «Фонтани вілли д'Есте» (№4) – з третього), «ніби вплавляє своє “я” у гармонію природи» [119, с. 234]. Ліста не цікавить «живопис заради живопису» і не захоплює простий мистецький синтез з переносу образності з одного виду мистецтва до іншого. Композитор-виконавець завжди пропускає її через себе, через свої живі відчуття й світоглядні настанови, насичує власними концептологічними засадами. Тому суто натуралістичні, на перший погляд, п'єси «овіяні серпанком мрійливих роздумів, ускладнених тими чи іншими психологічними колізіями» [там само]. Так, наприклад, «Женевські дзвони» (з епіграфом з Байрона «Я більше не живу в самому собі, а частина того, що бачу») – не є музично-пейзажною імітацією як такою; концептуалізуючи нове, романтичне ставлення до природи в цілому (недаремно п'єса завершує перший зошит макроциклу) – зокрема, «перенесення зовнішніх вражень у суб'єктивність» [58, с. 61], співвідносність особистісної, внутрішньої свободи і безмежного простору природи – Ліст уособлює філософську настанову, конкретизуючи її в розповсюдженому романтичному концепті «дзвони» фортепіанним засобами (в нашому випадку «дзвони» будуть виступати одним з мікроконцептів концепту «природа»).

Ще більш узагальнені форми «природного» в жанрі пасторалі можна споглядати у однойменній п'єсі (№ 3 «Пастораль» з першого зошита «Років мандрів»). Галкін називає її «свого роду квінтесенцією пасторальної образності» [43а, с. 47]. Композитор задіює найбільш характерні для вказаного жанру музичні засоби, які вже зберігається у «пам'яті жанру» – бурдонні басові квінти, розмір «мірного коливання» 12/8 (місцями 6/8) з плавним мелодійним рухом паралельними терціями і секстами, динамікою заспокійливої «тиші природи» (pp, а місцями – ppp), гранична простота тонального (світла тональність E-dur) і композиційного планів. Автор-виконавець тут ніби сам стає «дитиною природи». Пасторальність як певний принцип мислення, жанрова ознака і комплекс прийомів звукозображальності стають важливим компонентом музичного концепту «природа».

Принципи художнього втілення образів природи зазнали істотної еволюції в творчості Ліста. Якщо в більш ранніх творах (п'єси з першого зошиту «Роки мандрів», симфонічні поеми «Прелюди». «Що чути на горі») переважають суто романтичні образи природи, то пізні опуси композитора, наприклад, «Сірі хмари», «Кіпариси» і «Фонтани вілли д'Есте» – стилістично близькі імпресіонізму. А ось процес концептуалізації модусу природи проявляється досить рано. Так, пасторальний епізод Allegretto pastorale (6/8) в «Прелюдах» символізує вихід в ідеальну сферу, коли одна з основних тем внаслідок «пасторалізації» зазнає якісних змін і постає в новому, «просвітленому» вигляді, що демонструє романтичний принцип ідеалізації природи, єднання втомленої (одинокі, страждало, шукаючої втіхи) людини з нею. Так само й у першій лістівській поемі «Що чути на горі» (з програмою за однойменним віршем В. Гюго), де за допомогою жанру хоралу (ця жанрова форма може «працювати» на користь як концепту «релігія», та і концепту «природа») відбувається сакралізація природи (розділи Andante religioso).

Специфічною сферою концепту «природа» у Ліста виступає також водна стихія. Причому п'єси «Першого року мандрів» («На Валленштадському озері», «Біля джерела») суттєво відрізняються від «Третього року» («Фонтани

вілли д'Есте»). Якщо перші дві втілюють водні пейзажі «швейцарської природи (яка – Ч.С.) в літературі XIX століття була типовим образом ідилічної первозданної краси, джерела спокою й умиротворення» [58, с. 68–69] у відповідних музично-мовних та фортепіанних засобах (баркарольності з коливальним рухом супроводу, пісенним характером мелодики, децимним розширенням акордів та арпеджованими фігураціями в обсязі двох октав, що потребує грамотної педалізації; або жанрової номінації експромту як відтворення блискучо-кришталевих переливів швидкого струмка з фігураційним викладенням), то у більш пізніх «Фонтанах» (поміщених у контекст релігійних настроїв «Третього року мандрів») різнобарвна пейзажна мальовничість як психологізовані, інтимізовані душевні переживання відтворюється у найрізноманітніших фарбах постійно рухомої лістівської гармонії пізнього періоду творчості: «світлотіні» регулюються положенням тонів в акордах, хроматичними послідовностями, енгармонічними замінами, улюбленим зрушенням в однойменний мажор/мінор. Звукові комплекси Ліста, що виникли з метою посилення напруги, «героїчної» патетики, у пізньому періоді творчості отримують самодостатнє колористичне значення і починають заперечувати самі себе. Так, у «Фонтанах вілли д'Есте» септ- і нонакорди використовуються вже як чисто імпресіоністичний засіб, а динаміка змінюється статикою. Так, «вода, яка відтворюється в засобах фортепіанної фактури, стає джерелом вічності» [58, с. 71], одночасно пов'язаним і не пов'язаним з реальним простором. Втім, концептологічний вектор дається взнаки вже у ранніх п'єсах: «На Валленштадтському озері» гірське озеро з його «прозорою глибиною і тишею» відчутно (але нібито, поза введення контрасту, мисленнєво) протиставляється неспокійному «життєвому виру»; «У джерела» (з епіграфом Шиллера «в шелестячій прохолоді починаються ігри юної природи») відтворює ідею розкриття внутрішнього світу чистої душі юнака, а не натуралістичності плескання води. Тобто, лістівський концепт «природа» отримує авторське стилістичне

забарвлення, пов'язане з його концептосферою (синтез як психологізація, проектування на внутрішній світ).

Ще одна сфера даного концепту, традиційно представлена у дослідницьких розвідках щодо романтичної в цілому і лістівської, зокрема, музичної творчості – дзвонність (звичайно, вона може бути віднесеною і до концептуального поля «релігія»), але зазвичай визнається як компонент пейзажно(пасторально)-зображального комплексу у створенні ілюзії перебування на природі, з задіянням сигнальної практики (дзвони, фанфара) в «імітуванні звуків оточуючого середовища» [58, с. 76]. Тут, перш за все, слід назвати вже згадувану п'єсу «Женевські дзвони» з «Першого року мандрів», а також «Передзвін» і «Вечірній дзвін» з циклу «Різдвяна ялинка». Ліст одним з перших відтворив поетику дзвонності у фортепіанній звучності. На справедливу думку І. Довжинець, «ефекти дзвоновості пов'язуються із певним простором» [58, с. 60], що є природним, адже джерело звуку дзвонів для виконання сигнальної функції має вихід на якнайбільші просторові масштаби. У «Женевських дзвонах» ця особливість інтимізується ноктюрновим жанровим нахилом п'єси, як додатковою сферою «перебування» у природному середовищі (нічному), що спонукає до «модифікації дзвоновості ноктюрновістю» [там само]. З іншого боку ноктюрнів колорит уособлює романтичне втілення загадково-казкової нічної поетики (і поетизації – природи, у даному випадку), у темряві ночі, за відсутності доброго зоряного враження, ніби загострюється звукова аура нічної природи, яка «наче огортається повітряною аурою дзвонів, що лунають у нічному повітрі», а яскравий «сі-мажорний тональний колорит», знімаючи враження присмерковості, насичує їх «відчуттям світла й умиротворення» [там само]. Також інтимізується і нічне відчуття часу: через паузи та фермати природно гаснучої звучності дзвонів, між ударами яких виконавець і слухач ніби вслухання у тишу, зокрема, у власну, душевну. З іншого боку нічна поетика (ноктюрнова) показує, що природа у порівнянні з Богом посідає більш

скромне місце, виступаючи поряд з високим «предметом» зображення «другорядним семантичним компонентом» [там само].

Неминучим є і сприйняття дзвонів у концептуальному полі «релігія» (як гласу Божого, асоціацій з певними частинами служби, великим церковними святами тощо).ю що уособлюється у п'єсах «Передзвін» і «Вечірній дзвін» з циклу «Різдвяна ялинка» (про них докладніше у підрозділах 2.3 та 3.3.).

У систематизації романтичної різновекторності у зображенні природного світу К. Хорвата [ховр] виділяються також мотив утечі героя від суспільних проблем, бід, розчарування, душевної напруги – до гармонії природи та мотиви ідеалізації рідної землі, пов'язані зі спогадами про щасливе дитинство на лоні рідної природи чи легендарною історичною давниною, поетизація типово національних ландшафтів. Обидва вектори фіксуються у лістівському концепті «природа». Перший яскраво представлений в «Еклозі» та «Долині Обермана» з «Першого року мандрів». Виділяється у «Першому році мандрів» (композиційно й образно) п'єса «Долина Обермана», яка у показовому для романтизму елегійному стилі демонструє сумніви й супереччя Ліста як «людини XIX століття», створюючи у скорботно-низхідній мелодії, з секундовими зітханнями, спіральними «гальмуваннями» (пристрасні пориви і зависання) справжню словниково-епохальну інтонацію. Другий з вказаних Хорватом векторів – ідеалізації рідної природи (що відповідає великою мірою концептуальним настановам «Угорщини», цей концепт не виноситься нами на спеціальний розгляд через його найбільш яскраве втілення у 19-ти «Угорських рапсодіях», симфонічних поемах «Угорщина» та «Плач по героях»; «Угорській коронаційній месі»; для фортепіано – «Ракоці-марші», «Погребальній ході», циклі «Угорські історичні портрети», які не постали предметом нашого аналізу) проявився у «Тузі по Вітчизні» з «Першого року мандрів»; «В угорському стилі» та «Поховальному марші» з «Третього року» і відтворює вказану всередині пасторального модусу А. Коробовою [83] групу топосів, пов'язаних з первинними жанрами вокальної і танцювальної музики. Адже у вказаних п'єсах використовуються музично мовні засоби угорської

народно-інструментальної практики вербункош; гордої войовничості та героїзму маршовості; інтонаційно-ритмічних моделей угорських танців.

У «Поетичних і релігійних гармоніях» (1834), які Лист створює у період зміцнення буржуазної монархії, прославляється природа, яка може загубитися в нескінченності, природа як найвеличніше й неосяжне Боже створіння. Це перший доказ романтичного пантеїзму Ліста об'єднує Альбом мандрівника, в якому Дітер Торкевіц за допомогою критичних досліджень стилю знаходить заявлені привселюдно підгонки під хороший смак салону. Натуралізм циклу ніби переводить духовно піднесену лірику переживань Віктора Гюго і Ламартина у одухотворену мову музики. Так само і у так званих віртуозних «Роках мандрів») «видно вже в крадькома стримуючих конфлікт логічних прийомах, в філософсько-ідентичних конструкціях, геніально-естетичних спекуляціях і в пантеїстичному поклонінні необробленої природі» [128, с. 19]

Повертаючись до витоків романтичного концепту «природа», слід вказати, що особливого значення модус природи набуває також у творчості Й. Гете (знакового для Ліста), Ф. Шиллера; у філософських (Б. Спіноза, Ж.Ж. Руссо, Й.Г. Фіхте, неоплатоніки, натурфілософи тощо) та релігійних (пантеїзм, християнська містика) вченнях. Природа не просто опиняється в центрі їх уваги, в їх творчості накреслюються основні лінії, за якими в подальшому буде розвиватися дана тема в мистецтві романтизму. Саме від Гете німецькі романтики успадкували *поетичне* почуття природи, де вона обожествляється у творенні життя, одухотворюється й поетизується. Цікаво, що Бетховен спробував створити пісню на слова балади «Лісний цар», але ніби відчув, що «містичний жах, котрим проникнута балада, перебуває за межами його естетичних уявлень... Дійсний стихійний та екзистенційний жах виявиться тільки у Шуберта» [78, с. 93]. Лістівське втілення невід'ємної від романтизму концепції Гете відходить, скоріше, у бік філософсько-релігійної конкретизації фаустівської теми (докладніше у підрозділі 2.5.), але вказана тенденція поетизації природи в цілому, безперечно, вплинула на творчий (і фортепіанно-текстологічний) підхід Ліста до втілення його вражень від

найгарніших швейцарських пейзажів («Альбом мандрівника», перероблений у «Перший рік мандрів»).

Подібно Руссо, Байрону і Гюго, Ф. Ліст ставиться до природи перш за все як до «імпульсу переживання» (А. Мільштейн). А у розмаїтті своїх пейзажно-психологічних «замальовок» виявляє певний концептуальну «одноманітність»: зображально-імітативні програмні опредметнення природного простору завжди виступають лише засобом для вираження внутрішнього світу. «У плюскоті хвиль, в шелесті листя, в грозі і бурі, в блискучих каскадах фонтанів – всюди звучить голос його почуттів; служить йому для посилення психологічності переживання» [119, с. 234]. Таке специфічне концептуальне поле «природи» виводить до музичного його втілення. Периферія концепту «природа» включає у Ліста конкретику пейзажів, природних явищ (озеро, джерело, кіпариси, гроза), навколишнього середовища (фонтани, часовня, вілла), предметів (дзвони), емоцій-станів (споглядання, туга, напруга), жанрово-стилістичних нахилів (пасторальність, маршовість, моральність, елегійність, ноктюрновість).

2.2. Концепт «мистецтво»

Даний концепт представляє складне поєднання когнітивних, емоційних, культурологічних, моральних, художніх та специфічно-мистецьких технологічних аспектів і може бути віднесений одночасно до конкретних і абстрактних типів; містить обов'язкові компоненти самовираження у творчості і вчинках (ідіостильовий характер), формування і збереження культурно-історичних традицій (пам'ять – культури, жанру, стилю, нації), ідею про невпинне вдосконалення, прагнення оновлення, втілення Краси (як мети і як чинника боротьби зі злом), засобу і шляху духовного сходження.

У романтичній в цілому (та лістівській індивідуальній) творчій доктрині проголошується спільна мета шляхів розвитку мистецтва і природи – вічне перетворення і оновлення. Разом з тим в романтизмі формується нове ставлення до художнього твору і до мистецтва в цілому, яке, не тільки

представляє собою ідеальну природу, а й форму «... прояву надприродного, трансцендентного, небесного, яке, однак, необхідно має бути втілено саме в природному» [31]. Головний пафос естетики і художньої практики романтизму – захопленість ідеєю захисту універсальності людської особистості, визнання обраності творців мистецтва у процесі Творіння, певним чином співвідносного з Вищим. Головний сенс мистецтва у романтичному світовідчутті складається у відтворенні (права на нього та іманентно-особистісної можливості – у митця) самих глибин людського духу, як високих, так і незбагнених. Оскільки об'єктивна дійсність кінця XVIII – початку XIX століть викликала суцільні розчарування, вона «складається з масок, вона оманлива, має другий і третій плани і з цієї причини не може виступати для мистецтва живильним ґрунтом, а, навпаки, негативно впливає на художню уяву (і життєві стани – Ч.С.)», логічним виглядає «переміщення акценту на можливості внутрішньої інтроспекції в художній творчості, культивування сильних переживань і пристрастей, які самі по собі тотальні, захоплюють цілком, а значить, втілюють і якийсь універсальний досвід» [96]. Саме мистецтво стає у такій ситуації «чудовим виходом». Звичайно. Подібна естетична програма викликає й руйнування колишніх стійких способів формоутворення, мовних засобів мистецтва. Художнє постає як вища цінність, що може певним чином конкурувати з релігією (тим паче, що процес секуляризації розпочався кількома століттями раніше). Ліст з цієї точки зору опинився, з одного боку, на розпутьті, з іншого, обравши кінець кінцем релігійний шлях, зумів не поступитися мистецтвом, а спрямувати його у духовне русло.

Мистецтво і постать творця відображали (символізували і втілювали через найталановитіших особистостей) розірвану свідомість людини, яка вдається до рефлексії, намагаючись таким чином знайти сенс, своє місце в житті – через проникнення в метафізику буття, вигаданий світ, через безперервний пошук; спробувати тим самим розширити свою свідомість. З іншого боку, романтичне доба у цілому і романтичне мистецтво вже мали

перед собою ідеал у вигляді шедеврів класицизму, зокрема музичного, орієнтувалися на високі зразки творінь попереднього покоління митців. Також романтизм, вивільнивши почуттєве начало і оцінивши його як щось, що заслуговує навіть більшої уваги, ніж розумове, звернув пильну увагу на виняткову роль позасвідомого начала в духовному і побутовому житті людини. Неможливість пояснити багато з того, чим живе душа людини, що нею керує, перетворювала мистецтво на особливу галузь знання. Тут слід сказати, що саме музика зайняла в низці романтичних мистецтв провідне місце як сфера втілення таємних рухів людської душі, як знання про таємниці світобудови.

Таким чином, не претендуючи на науковість і розуміння навколишнього людини зовнішнього світу, мистецтво (романтична музика, передусім) висувається на роль унікального знання і розуміння природи самої людини, яку неможливо (вкрай складно) пояснити у традиційних, навіть філософських, поняттях, але в сутність якої можна проникнути за допомогою специфічних мистецьких засобів. Тому для романтиків стає близькою ідея про відсутність непрохідних кордонів між наукою і мистецтвом. Н. Гартман пише, що німецький романтизм прагнув ототожнити «філософію і поезію» в особах Шеллінга, Шлегеля, Новаліса [45, с. 6], а А. Шопенгауер – що філософію слід шукати не на дорозі науки, а на дорозі мистецтва, що музика це «несвідома метафізична вправа душі, яка не відає, що вона філософствує» [214, с. 631]. Мистецтво, набуваючи самоцінного статусу, стає не тільки здатним проникати у «згустки смислів», воно саме постає як певний «згусток смислів» – концепт, переростаючи роль інструменту їх осягнення. Тим більш, що концепт – «поняття, сформоване мовленням, тобто мовою, здійснюване не стільки в сфері граматики, скільки в просторі душі, де важлива інтонація, можливі нескінченні уточнення, включення асоціації, коментарі, особливий ритм, жестикуляція, фрагментарність і т.д.», яке в процесі його обмірковування і індивідуалізації «виступає не в прямому своєму значенні, а, скоріше, в метафоричному, стає «метафоричним поняттям», спрямованим на діалог з

читачем або слухачем. Основна складова концепту – те, що є зрозумілим і загальнозначущим для кожного в даній культурі» [90]; концепт це як би «згусток культури у свідомості людини; те, у вигляді чого культура входить в ментальний світ людини» [182].

З вказаною тенденцією романтичних світогляду і естетики щодо самоцінності мистецтва пов'язана і ідея синтезу мистецтв, яка привела до появи «музичних» книг і проникненню літературних сюжетів в музику. «Роки мандрів» Ф. Ліста стали яскравішим взірцем такого синтезу (який буквально Ліст проголошував і аргументував), де образ літературного, живописного або скульптурного твору стає не просто поштовхом до створення музичного образу, а спільним знаменником різних видів мистецтв, зі своїми специфічними мовними системами і засобами виразовості, у втіленні універсальних смислів. При цьому «полівимірність та багатство особистості композитора сприяли багатогранності... його художньої діяльності, вони зумовили ту універсальність, яка рішуче вирізняє Ліста серед музикантів ХІХ століття» [119, с. 31]. Мистецький синтез тільки підтверджував, підкреслював здатність мистецтва до такої місії. До цієї ж низки підстав можна віднести звернення таких музикантів, як Р. Шуман, Ф. Ліст, Р. Вагнер, Г. Берліоз, К.М. Вебер, до літературної діяльності. Музиканти почали не просто створювати музичні композиції та виконувати їх, але – публічно висловлювати свої роздуми, міркування про музику, її ролі в житті суспільства, про образні та концептуальні свої задуми та засоби їх втілення. У цьому знайшла відображення проповідницька позиція, що пов'язана з новим розумінням місця художника в духовному житті суспільства.

Постать митця, як і міра впливу, значущості його Его, завжди корегуються філософсько-естетичними та соціокультурними настановами конкретної епохи; вона «подібна до мови, яку належить вивчити» [123, с. 15]. Атмосфера бурхливого ХІХ століття здійснила міцний вплив на спосіб мислення та характер художньої свідомості у бік її нестримного тяжіння до суб'єктивності. Горда й самотня постать Генія (Творця, Автора, Поета), з

одного боку, стає символом соціальної дисгармонії тогочасного, з іншого, демонструє ухід вгиб себе (пошук себе) з відповідною актуалізацією лірико-епічних засад (Герой, що страждає, рефлексує) [332, с. 31]. Принципове верховенство персонально-особистісного начала пояснюється характерною для романтизму пильною увагою до індивідуального простору життєдіяльності. Романтична доба вперше обрала точкою відліку окрему людину, знайшла еквівалент *особистісно-концептуальній основі буття у мистецтві*, яке стало самоцінним, вільним від будь-якої функціонально-прикладної обмеженості. Установка на суб'єктивне світовідчуття формує принципово новий соціальний статус «вільного митця», спрямованого на формування власної долі, тим самим досягаючи «неподільності життя і мистецтва» (Е. Гофман). Жага сильних, нестримних почуттів, відкритість новому, пошуковість, надзвичайна свобода – усе це творить нову концепцію людини у мистецтві. «Романтичне світовідчуття зумовлено грандіозним самоствердженням особистості, що задекларувала себе абсолютом... присвоїла функцію вищої інстанції – Бога ... Найбільшим досягненням стала нова повнота показу людини ... скарбів її серця. Відвертість і сила цього показу вражаючи» [67, с. 145].

Ідею величі справжнього творця, якою була насичена культурна життя епохи, втілювала концепція геніального «Я» (Й. Фіхте та інші). Недарма Н. Гартман зазначає, що Шеллінг «ставить споглядання над розумінням і, врешті-решт, підносить його до універсального засобу в філософії» [45, с.33]. У новому розумінні особистості художника музикант перестає бути скромним ремісником багатого вельможі, як це було в XVIII столітті. Він перетворюється на деміурга, від слова, дії, творіння якого залежать долі світу. Він не просто вільний в такому волевиявленні, а й перетворюється на символ – символ свободи (душі і людини в цілому). Ця позицію яскраво виявилася у постатях великих композиторів-романтиків, які були і геніальними виконавцями. Зі сцени вони, як справжні пророки, трибуни, стверджували не просто нові норми слухання музики, але нові норми ставлення до самої

музики (і мистецтва в цілому). Бажанням проповідувати і бути почутим насичені такі важливі галузі музичного романтизму, як виконавство (нового типу) і публіцистика. Виступи Н. Паганіні, Ф. Ліста, Ф. Шопена сприймалися сучасниками саме так. Їх дивовижне мистецтво відкривало перед слухачем незнайомий і прекрасний світ, настільки далекий від буденності, що дозволяв доторкнутися до романтичної мрії про вічну красу. Вони формували певний рівень духовного життя, який визначався збільшеною потребою в спілкуванні з прекрасним. Втілення у музиці настанов концепту «мистецтво» надавало додаткового семантичного шару у вказаній проповідницько-місанській спрямованості Автор-виконавця, сприяючи духовному перетворенню слухачів під впливом його власного мистецтва, а також (додатково) художнього авторитету іншомистецького (літературного, поетичного, скульптурного, живописного – як «Другому році мандрів» Ф. Ліста) авторитету. При цьому Ліст, усвідомлюючи власну геніально-мистецьку значущість, зовсім не «ховався» за авторитетом митця-«попередника»; у спільності («непростій сумі», непростому синтезуванні) обох митців, за схожими духовними устремліннями (до такої спільноти долучались і слухачі в концертному залі) завжди бачиться лістівське «Я», його власне, особистісне відчуття і тексту (артефакту) «оригінала», і, головне – власне відчуття підіймаємої проблеми, втілюваного «згустку смислів», змушуючи долучених до нього слухачів створювати власні розуміння (це – одна з причин постійного «відкриття» Ліста виконавцями і слухачами. Пристрасне і сповнене міцнішою волею Его митця, випромінюване в концепційному полі його творів, одночасно вміщує і узагальнено-надлюдський вектор мислечуття.

У представленні концепту «мистецтво» у «Другому році мандрів» Ліст обирає не просто апробовані часом і людськими роздумами-враженнями твори мистецтва: Рафаель (№ 1 «Заручини» – Діви Марії з Йосифом), Мікеланджело (№ 2 «Мислитель»), С. Роза (№ 3 «Канцонетта Салтватора Рози»), Петрарка (№№ 4–6 «Сонети Петрарки»), Данте Алігьєрі (№ 7 Соната-фантазія «По прочитанні Данте»), «народної філософії» у пісні і танці («Венеція і

Неаполь»)), а такі, що їх автори й самі обрали сформовані у культурі надлюдські цінності – Любові, Віри, Добра і Зла, Радості тощо. Більш докладно про втілення концепту «мистецтво» у музиці даного фортепіанного циклу (можна також сказати, що опосередковано концепт «мистецтво» відтворюється у переважній більшості лістівських творів – через програмність, використання слова у підсиленні, конкретизації концептуально-образних спрямувань) – у підрозділі 3.1. Тут же ми б хотіли дещо докладніше зупинитися на низці рядоположних образів, понять, мікроконцептів, обумовлених романтичною естетикою, зокрема, синтезом мистецтв та їх специфічними видовими параметрами, які отримує концепт «мистецтво» у лістівській авторській парадигмі. Серед них у вертикально-наскрізному виявленні особливого значення набуває коло особистісно визначених понять – «автор», «герой», «пророк», «артист», «поет», «доля поета». У лістівському концептуальному полі це коло точніше визначається як «Его-концепт», на користь чого свідчить автобіографічність «Років мандрівок», *h-moll'*ної сонати та інших творів Ф. Ліста.

Ліст і тут, будучи цілком «породженням» своєї епохи, певним чином випереджає свій час. Відомо, що наприкінці ХХ – початку ХХІ століть у філософії, історії, психології, філології та культурології апробуються терміни «его-документ» і «его-текст» [124; 121 та ін.], які застосовуються до вивчення автобіографічних текстів. Его-тексти – це не просто особисті історії життя життєві історії, а «лише ті, які створювалися і створюються не тільки з потреби уявити читачеві власну особистість і життєві етапи, а в яких прочитується бажання пофілософствувати про «вічні проблеми» культури, суспільства і змістовні цінності... его-текст виступає репрезентантом особистості мислителя (або митця – Ч.С.)... розглядається як модель його особистості, в якій символи досвіду або мислення його автора розташовуються таким чином, що в результаті отримуємо систематизоване уявлення цього досвіду або мислення з метою їх розуміння або пояснення іншим людям» [121, с. 139]. Его-текст як репрезентант особистості автора

включає в себе такі елементи, як мову та жанрові форми (для Ліста, нові, винайдені ним самим – фортепіанні цикли сюїтно-поемного типу, симфонічні поеми, одночастинні сонати); містить «відображення інтелектуального і духовного шляху автора, де головними виявляються не зовнішні, а *внутрішні події: його концептуальні знахідки і прозріння (курсив наш – Ч.С.)*»; має на увазі «наявність особливого текстового простору і часу, своєрідні, виразові засоби, дозволяє уникнути приписування його творцеві тотальної “кризи ідентичності”», а дослідникові (виконавцю, слухачу – у випадку музики) дає можливість «побачити те, як людська самосвідомість рішуче свідчить сама про себе – без зовнішніх посередників і інтерпретаторів» [там само, с. 140]. Усе вказане повністю відноситься й до творчої постаті і стилістичних настанов Ліста, засвідчуючи його «завжди участь» та, одночасно, неминучі узагальнення. Фортепіанні тексти Ліста, композитора-виконавця-мислителя, можуть виступати його его-текстами, резюмуючими його життєвий «маршрут», його мандри (зокрема, у просторі культури та власної концептосфери), у вирі суспільно-культурного і особистісного життя. Конструюючи життєву модель особистості, такий текст відображає процеси самопізнання, самовираження, самонабуття, збереження власного «Я». Тому твори Ліста завжди актуальні, адже закладений в них смисл («згустки смислів») відкривається вічними і через це нестаріючими боками.

Коріння такого трактування нами Автора у лістівській творчості базуються на уявленнях романтичного світогляду про Художника як особистість, здатну робити істотний вплив на життя суспільства і мислення, впроваджуючи у свідомість людей ідеї, розуміння яких відбувається саме засобами художнього впливу. Автор-митець стає «скульптором людських душ», справжнім вихователем, завдання якого полягає у формуванні духовних настанов життя, єдино повноцінного, насиченого красою і гострим переживанням причетності до подій (зокрема, як такого авторства). Романтичний митець (а музика стає, як вказувалося вище першим з мистецтв, у тому числі, через актуалізацію виконавства) знаходиться у самій гущі життя,

відчуваючи і втілюючи пульс буття. Діяльність знаменитих музикантів епохи романтизму (серед яких, безперечно, Ліст стоїть у першій лаві) можна визначити як реалізацію кантівської думки про високе призначення художника і його здатність впливати на духовність інших особистостей через рефлексії своєї власної.

Л. Шаповалова вказує, що з точки зору онтології творчості «рефлексія – це досвід зустрічі з самим собою», вона «персоналістична, бо, виникаючи як глибоко особистісний інтерсуб'єктивний акт, припускає вихід назустріч Іншому. У цьому сенсі рефлексія Іншого (виконавського Я або реципієнта) збігається з особистістю утворюючої свідомості і одночасно більше неї... це не тільки акт творчості, а й спосіб дистанціюватися від себе, спроба розповісти про цей досвід; це особлива форма «промовляння» психологічного досвіду духовного життя в категоріях метафізики» [211, с. 91]. Відтак, рефлексія стає особливою мовою, породжуючи специфічну (музичну, фортепіанну) систему композиційних принципів та музично-мовних засобів як прийомів художнього впливу у комунікативно-знаковій ситуації. Композитор і виконавець (у випадку Ліста – Автор-виконавець) «промовляють» вказаний досвід духовного життя музичними засобами, і тоді «суб'єкт рефлексії (опиняється – Ч.С.) вже не тільки за межами твору (персона автора), але і всередині тексту (*курсив наш* – Ч.С.) – образ свідомості моделює в собі всю динаміку становлення особистості. І в цій здатності музика піднімається до етичної висоти, близької за змістом релігійному екстазу або філософському здивуванню – формам перетворення людини за допомогою зміни модусу свідомості» [211, с. 93]. У більшості п'єс фортепіанних циклів та у сонатах (зокрема, «По прочитанні Данте» як проти річної пошукової натури) Ліста така авторська рефлексія є помітно проявленою. Тут, за Л. Шаповаловою, діє рефлексивна ситуація «Я – світ», крізь призму авторської свідомості (Я-образ), де першість «Я» вказує на ліричну конотацію. Ця «типово романтична установка розкриває суть відносин суб'єкта зі світом як з персоною, або «Іншим-в-собі»: «Я – не-Я»... У цьому випадку пізнання образу людини

проходить через внутрішній діалог автора, з'ясування його відносини і реакції на події, що відбуваються Минулого і Справжнього» [211, с. 123-124], тобто – «вічних тем», «згустків смислів». Механізм такої рефлексії пов'язаний з «накладанням» на «глибокий психологізм і тонку душевну партитуру» «складних процесів мислительного порядку, оборотності мислі, її народження. (Іноді це властивість музичного образу називають інтелектуалізацією, «розумної емоцією», слідом за Л. Виготським)... В процесі вербалізації їх єдності народжується потреба в цілісному символі повноти Буття, яку і фіксує категорія свідомості, яка мислить саму себе» [211, с. 126], зокрема, у концептологічних формах. Ліст протягом всього свого життя дотримується громадсько-романтичного ідеалу сприйняття артефакту як дзеркальних відображень «Его». Отже, його творчість можна інтерпретувати як «постійне тлумачення романтичного егоцентризму, який композиційно-технічно перекладений через монотематизм» [128, с.23].

Симптоматично, що Ліст, який «... ніколи не піклувався про те, що роблять з його власною музикою», трактував імпровізаційність у виконавсько-«аранжувальному» ключі, що дозволяло йому перконливо насичувати «бурями рулад, подібних струменям дощу, трелей, подібних граду, блискавичних арпеджіо і громових акордів» інтерпретаторське прочитання найрізноманітніших за стилістикою опусів, надаючи їм певну «звукову єдність», обумовлену впливом могутньої індивідуальності маестро [193, с. 38]. Усе це також свідчить на користь втілення Лістом Его-концепту.

«Его-концепт» – «Автор-виконавець», який не коментує події, роздуми, почуття ззовні, а знаходиться в гущі «подій», особисто їх ініціює, виконує, переживає, а не узагальнює, представляючи такий «Я-концепт» у природній, живій цілісності своїх протиріч («такий, як є»), що втілюється у композиційних (поємність; своєрідність сплаву циклічності, сонатності, варіаційності), музично-мовних (двоїстість тонально-звуквисотного та мелодійного планів, монотематизм, дискретність/континуальність, традиційність/революційно-випереджаюча новаційність), ідейно-образних

(земне/небесне, «мефісто»/релігійність, винайдена ним самим концертна віртуозність/споглядальність-молитовність) засобах. Лістівські образи (і концепти) та засоби їх втілення не відокремлюються (об'єктивно та ним самим) від його сутності, його природи, здається, його соматика, виступаючи продовженням його Его. Тому сутність лістівської концептуалізації реалізується через виконавське начало та через його рояль – його «фрегат моряка», «кінь араба», його «я», його «мова», його «життя» [цит. за: 119, с. 189].

Звідси – наступний індивідуально-авторський образ-концепт – «фортепіано». Саме через його специфіку, на «його полі», його мовою, звучанням, його «душею» відтворювалися основні естетичні, ідейно-образні та музично-мовні засади творчості Ліста. «Фортепіано» також виступає вертикально-наскрізним концептуальним вектором лістівської творчості. Інструмент не просто персоніфікується, він «підказує» Лісту напрями розвитку композиційних та музично-мовних засобів, бере найактивнішу участь у процесах романтичної поетизації музичної образності. Саме фортепіано спрямувало сміливі новації Ліста в сфері фонічних ефектів, реалізованих за допомогою вишуканих темброво-реєстрових співставлень, рамплісажних моделей, витонченої педалізації, «сонорних» ладово-гармонічних послідувань і т.д. (Третій том циклу «Роки мандрів», «Сірі хмари», «Траурна гондола» та ін.). А перед тим – створювати блискучі атрибути фортепіанної віртуозності. Домінуючою роллю фортепіанно-виконавського начала зумовлюються численні редакції того й самого музичного матеріалу («Роки мандрів» редагувалися протягом майже 40 років), його перекладання для різних складів – соло, в 4 руки і для двох роялів, для фортепіано з оркестром, – якими рясніє каталог фортепіанних творів Ліста. Кожна з таких авторських «версій» сприймається як «зафіксована» виконавська інтерпретація та буквально каталог піаністичних засобів, як свідоцтво невичерпності фортепіанно-звукових втілень певного «тексту-

інваріанту» для його творця, як метафоричного зрощування Его-виконавця-композитора і «Его-фортепіано».

Таким чином, фортепіано постає центром лістівського самовираження, засобом втілення його найглибших рефлексивних тенденцій, фундаментальних законів піаністичного мистецтва – в їх неповторно індивідуалізованому відбитті геніальним композитором-віртуозом.

2.3. Концепт «релігія»

Усе своє життя Ліст дотримується взаємодії мистецтва і релігії: захоплення Ламартіном з його релігійно-філософської тематикою і споглядально-ліричним ставленням до світу, яскравими метафорами і декламаційними прийомами; спроба провести реформу церковної музики і написання есе «Про церковну музику майбутнього»; постійне звернення до духовно-християнської тематики – перший такий твір, «Tantum Ergo» (нині загублений), католицький гімн перед Святими Дарами, написаний ще в 11 років, далі хори, меси, псалми, ораторії і кантати, зокрема, «Христос» і «Легенда про святу Єлізавету – аж до «узаконення» своїх відносин з релігією у прийнятті абатського сану. «Я прийняв духовний сан в переконанні, що цей вчинок зміцнить мене на правильному шляху. Я зробив це з власної волі, підкоряючись чистим і абсолютно щирим спонукань. Це рішення відповідало моїм ще юнацьким бажанням ... У мене зараз достатньо часу, щоб благополучно завершити багато тривалі роботи і вирішити свою власну долю» [119].

Духовно-релігійна лінія життя і творчості Ліста формувалася від самого дитинства, під міцним впливом католицької родини: дід – церковний органіст, батько вивчав теологію та долучався церковної практики у францисканському монастирі і став першим вчителем музики для сина (чи не звідси «первинне», з дитинства, поєднання мистецтва і релігії). У сфері церковної музики (співочої та органної) Ліст перебуває з дитинства (хлопчику дозволялося музикувати на органі). Мати Ференца – ревна католичка – на все життя залишилася його співрозмовником і радником. Тобто церковне музикування і молитва,

читання духовної літератури і духовно-релігійного спілкування – це та атмосфера, яка сформувала юну особистість.

Тому не дивно, що віддавшись виру концертного життя, все ж влітку 1827 року Ліст проголосив батькові про свій твердий намір вступити до монашеського сану. «Принизлива необхідність постійно себе демонструвати» [95, с. 12] і куртуазна атмосфера світських салонів, можливо, надто «вразили» юного католика. В одному з листів до Кароліни Вітгенштейн кількома роками пізніше він з боєм зазначає: «Я пишу це ... в день, коли в церквах святкують торжество Зняття з Хреста. Назва цього свята відповідає тому пекучому і таємничому почуттю, яке, як рана, пронизує все моє життя ... це завжди було моїм щирим, покладеним в глибині моєї душі покликанням; я відчував це покликання в глибині мого серця⁶, починаючи з сімнадцятирічного віку... ніколи божественне сяйво Хреста не було повністю чужим мені. Іноді навіть, блиск цього неземного світла наповнював *усю мою душу* (курсив на – Ч.С.)» [198, с. 105]. В. Кривеженко (на протилежність М. Залеській) взагалі запевняє, що ніякого двойництва, внутрішньої суперечливості Ліст не відчував ні на життєвому шляху, ні у творчості, в якій «ми також не виявимо ніяких різких переломів і метаморфоз» [95, с. 13], з чим ми не можемо повністю погодитися. Дійсно, у пізній період творчості, під час перебування в «серці» католицизму, в Римі (де написав ораторії «Легенда про святу Єлизавету» і «Христос», «Хоральну месу», «Угорську коронаційну месу», Реквієм, кантати «Свята Цецилія», «Гімн Сонцю святого Франциска Ассизького», «Хрещений шлях», незавершену «Легенду про святого Станіслава»), Ліст більш послідовно, цілеспрямовано і переважно розробляв релігійну образність (недаремно «завершення життєвого сценарію митця К. Ясперс називає катарсисом» [332, с. 93]), що відтворилося й у композиторській мові та у виконавській манері. Змінюється мотивація його творчої діяльності, яка часом втрачає комунікативну функцію, стає не засобом діалогу, а інструментом самовиразу і

⁶ Через кілька десятиріч заключну частину «Третього року мандрів» Ліст називає «Sursum corda» («У височінь серця»)

самопізнання, монологізується. Композитор поступово дистанціюється від слухацької аудиторії, стає більш байдужим до її очікувань і сподівань. Переважна більшість авторів в описах пізнього періоду життя і творчості Ліста акцентують песимістичні настрої, відчуття самотності й суму. Усе це дійсно присутнє в його музичній образності та епістолярному жанрі, але саме релігійна спрямованість допомагає нестримному прагненню композитора зберегти волю до життя, не втратити творчої наснаги і Віри (чого тільки варте звернення до дитячої і одночасно релігійної музики у «Різдвяній ялинці»). Усе це також могло підтримуватися і «земним» – невідбутнім лістівським іманентно-виконавським тонусом (хоч до того часу виконавська діяльність і зійшла майже нанівець, посунувшись перед композиторською, громадсько-просвітницькою, не менш громадською – педагогічною, диригентською тощо). Це виконавське «уміння своєю грою спонтанно створювати враження непересічної художньої події – навіть, якщо коло шанувальників складала невелика учнівська аудиторія, що збиралася на черговий урок Маестро (відгуки О. Зілоті про гру старіючого Ліста-педагога)» [332. С. 99] пронизало усе його життя і творчі виходи. У спробі «примирити протилежності свого характеру, вивільнюючи їх одночасно, амбівалентно, як, наприклад, це відбувалося у ... Ф. Ліста, упізнається симптоматична риса характеру артистів-романтиків, чия свідомість була охоплена зростаючим передчуттям смерті» [там само].

Але у попередні періоди найбільш близькі релігійній музиці твори співіснували з яскраво концертними і, навіть, «мефістофельськими». Так, родинна середа справила своє сильне враження, певним чином спрямувавши майбутній вибір зрілого митця, але Ліст – справжній романтик – пройшов свої особистісні духовні мандри у пошуку Істини, поєднуючи як християнські, так і по-справжньому романтичні образи. Да і пізні «Легенда про святу Єлизавету» і «Христос», «Легенда про святу Цецилію» і «Гімн Сонцю святого Франциска Ассизького», демонструють романтичне втілення християнської традиції на рівні тематики, образів, засобів вираження, жанрів. Романтичні і

християнські концепції епохи з'єдналися у свідомості митця, прямуючи від літературних впливів спочатку – до філософських у зрілі роки.

Одним з таких впливів з молодості став для Ліста Шатобріан (роман «Рене», трактат «Геній християнства»), з його випереджаючими французьких романтиків тезами. Уся релігійна сфера у сукупності її обрядової та світоглядної сторони сприймаються письменником-філософом з естетичних позицій, з обов'язковою належністю відчуття художньої досконалості (християнство як прекрасне, найпоетичніше з усіх інших релігій, «найсприятливіше для свободи, мистецтв і літератури. ... сприяє генію, удосконалює смак, розвиває добродійні пристрасті, дає силу думки, дарує благородні форми письменнику, прекрасні зразки художнику» [цит. за кривеж, с. 16]. Співзвучною Лісту могла бути теза Шатобріана про право митця створювати свій міф про християнство, про концепцію нового мистецтва, позбавленого суворої нормативності, про те, що «в релігії – батьківщина людини», а в природі – можливість спілкування з Богом. Ця нова, християнська, лінія в літературі і мистецтві романтизму окреслює власний вектор драматизму, в основі якого «внутрішні протиріччя душі», амбівалентність Божественної (принципово недосяжної в земному житті) і Людської природи, Небесного і Земного (що постає драматургічним стрижнем багатьох лістівських творів, зокрема, фортепіанного циклу «Поетичні і релігійні гармонії»). Вказана недосяжність ідеалу спонукає романтичного Героя на вічну боротьбу з самим собою, уособлюючи двойництво Добра і Зла, у випадку Ліста – в пошуках Світу, Бога. В. Кривеженко справедливо вказує, що коло тем, порушених Шатобріаном – природа, мистецтво і релігія (ми б назвали їх концептуальним полем) – стає провідним у творчості Ліста, що найбільш послідовно отримали своє втілення, як відомо, в циклах вражень і музичних замальовок «Альбом мандрівника» і макроциклі «Роки мандрів».

Видима схильність Ліста до релігійності (з юних років і до прийняття сану) збігалася з припливом містицизму, що охопив Францію на початку XIX століття. Наприклад, Ліст з особливим трепетом, навіть містично, ставився до

свого небесного покровителя св. Франциска Ассизького, який поєднує в собі натхненний дар поета і місію проповідника. Але подібний синтез (тобто, визнання церковних по суті творів поезією) міг бути відкритим у постаті монаха-проповідника лише у романтичну епоху (велику роль у цьому відіграла брошура Йозефа Герреса «Der heilige Franziscus von Assisi. Ein Troubadour», видана у 1826 році в Страсбурзі) через дію німецького ідеалізму, що відкрив, «хоча і перебільшуючи і спотворюючи, відносини між поезією і містицизмом, між поезією і святістю» [57]. Дослідники біографії великого угорського композитора відзначають, що окремі події творчої біографії Ліста («романтичного апостола») дійсно мають очевидну схожість з деякими моментами життя св. Франциска. Подібна спроба пошуку «Альтер-его» як частини свого духовного світу (Ліст і сам надавав цим паралелям символічного значення) вказує на одну з типових якостей романтичного митця. Аналогії з життям святого знаходили у зверненні обох абатів на шлях служіння після важкої хвороби; у обох був присутній «епізод благословення» – для Ліста це був символічний поцілунок Бетховена на його віденському концерті в квітні 1823 року, а для Франциска – благословення єпископа Ассизи; обидва «вели за собою», для обох справжнє служіння Богу і людям невіддільне від такої сили впливу (артистизму), який єднає якості проповідника з якостями актора і поета і робить їх виступи доступнішими і привабливішими для самих різних верств суспільства; обидва стали засновниками нових революційних напрямів (у релігії та мистецтві – відповідно). Є ще така метафорична деталь: «в біографії Франциска Ассизького несподівано виникає ангел, який грає на скрипці, – двійник легендарного Паганіні, який став для Ліста ідеалом віртуоза-поета» [46]. На такі паралелі, зокрема, вказував Лісту його друг і один з визначних ідеологів романтизму і християнського соціалізму (який, навіть, пішов на відкритий конфлікт з Римом) абат Ламенне, власне вчення якого також приваблювало Ліста своєю спрямованістю проти гніту і насильства, ствердженням, що «вираженням сутності Бога є весь світ, а не застигли латинські цитати, що

перетворилися в заклинання ... Існування Бога проголошують не папської енцикліки, пастирські послання або канонічні приписи Ватикану ..., але перш за все людська праця, який єдино здатний створити людини за подобою Божого» [там само]. Книга Ламенне «Слова віруючого» (і живе спілкування з автором) фактично стали поштовхом до створення фортепіанного циклу «Поетичні і релігійні гармонії», а також концерту для фортепіано з оркестром «De profundis». Вбачається вплив Ламенне і у лістівській публіцистиці, зокрема, у тезах про реформування церковної музики у есе «Про церковну музику майбутнього», де простежується соціальна позиція про необхідність звернення до «потреб людей». Мистецтво розуміється в даному культурно-критичному проекті як «виразне олюднення справжньою релігією», яка навіть «здатна перейняти функції регента релігії» [128, с. 15]. Ліст намагається «урівняти класи», встановити контакт з Божественним через музику, яка уособлює найвищу форму мистецтва, набуває інформаційної сили для розкриття Божественного. Соціально-визвольний компонент виявляється у програмно-музичній п'єсі для фортепіано «Ліон» з циклу «Альбом мандрівника», у «Каплиці Вільгельма Телля» з «Першого року мандрів», «угорських» творах. Всюди братське почуття єдності з потребами «простого і звичайного народу» (Ф. Ліст) перекладається на мову музики. У монотематичному музичному мисленні «Ліону» ніби звільняються революційні (подібні ліонським) композиційні та гармонічні прийоми. Мова йде про вихід Ліста на техніку «звукового центру», відхід від принципів функціональної гармонії, що, до речі, прослуховується вже у «Поетичних та релігійних гармоніях» і відверто показується у «Багателі без тональності» 1885 року (докладніше про це у Н. наглера [128]).

Г. Шпак, вслід за Т. Літвіноюю, вказує, що християнство в цілому можна вважати одним з найістотніших духовних компонентів романтизму [214а, с. 56]. Тяжіння розчарованої романтичної свідомості, з одного боку, до християнських ідеалів, з іншого – до сумнівів щодо останніх вбачаються в множинності духовних складових романтичного світосприйняття, серед яких

суттєва роль і «теїстичних» (ортодоксальних християнських), і «деїстичних», і «пантеїстичних» ідей, що приводить «до становлення особливої релігійної ментальності, в якій уявлення різних релігій, віра в надприродне, містико-релігійна інтуїція і просто очікування чудесного з'єднувалися на основі емоційного тону» [там само]. Секуляризоване у цілому мистецтво ХІХ століття виявляло одночасно й іншу, індивідуалізовану стилістичну тенденцію як певну «сакралізацію секуляризованих жанрових типологій» (О. Муравська), обумовлену «специфікою власного шляху до Бога, розуміння релігії, осмислення людського буття, Життя, Смерті» [214а, с. 57]. Позначені процеси вказують на зближення функції мистецтва і релігії.

Також істотний вплив на Ліста справив один з найбільших поетів французького романтизму (також історик, публіцист, громадський діяч) А. де Ламартин, чия поезія надихнула свого часу композитора на створення багатьох інструментальних композицій. «Темою його поезії, суб'єктивної і частково ораторської, стала ...«загадковість людської долі»; її головний зміст - «сумно споглядальний настрій, усамітнення лісів, безмежність обрїю, зоряне небо, вічність і нескінченність, що криються в душі християнина». Шатобріан вніс ідею християнства в художню прозу, Ламартін вніс глибоке християнське настрій в поезію; ці риси об'єднують двох великих представників романтизму» [цит. за 214а, с. 69].

Все своє життя Лист дотримується взаємодії мистецтва і релігії. Конфлікт між «авторитетом і свободою, між феодаліною владою і громадсько-романтичною обіцянкою про звільнення все ж затихає в культурно-критичних реалізаціях внаслідок споконвічно філософських побудов думок, до того, щоб приборкати критичний виступ в християнському гуманізмі» [128, с. 15]. Тож, неправильним було б стверджувати, що «Лист протягом усього свого життя повністю знаходився під впливом паризького оточення двадцятих і тридцятих років» [128, с. 10].

Також сучасні дослідники стверджують, що можна припустити, що католицизм як такий був «лише однією з можливих форм лістівського

релігійного почуття. Сан «світського» абата був, свого роду, компромісом між церквою і способом життя, прийнятним для майстра, і Лист все ж залишив для себе свободу дій» [46]. До речі, він повернувся після Риму до Веймару, розпочавши у «другий веймарський період» розвивати активну і плідну музично-громадську і особливо педагогічну діяльність. Цікавий і той факт, що через п'ять років після постригу Лист прийняв чин «гросмейстера» масонської ложі в Будапешті. Отже його релігійність була не стільки ортодоксальною, скільки демонструвала один із нескнутих рамками «офіційної» віри способів пізнання себе і світу, реалізуючи у житті і творчості вповні авторське накладання концептуальних векторів «релігії» та «Его-концепту». Шлях Ліста-творця, справедливо зрозумілий дослідниками як високе «апостольське» служіння і «проповідництво», свідчить також і про його індивідуальний шлях пошуку Бога (на прийнятті рішення щодо сану частково вплинули особисті обставини життя композитора: смерть дітей, вплив Кароліни Вітгенштейн, пошук духовної опори, в якій Лист потребував все більше), віри, сутність яких нерідко мало узгоджувалася з канонами офіційної церкви. Очевидно, що тут приховані і більш глибокі смисли, як отримання у сані «другого народження», очищення розуму і душі для служіння, зокрема й мистецтвом, Богу і людству на новому духовному рівні.

Істотні концептуальні зміни у творчості Ліста відбуваються від другої половини 1840-х років, коли поруч з розробкою образності, позначеної ще Гете поняттям «мефісто», опрацьовуються більш спокійніші, стримано-врівноважені, мудро-логічні, навіть духовно-релігійні, інтенції (які не заважають Лісту залишатися романтиком «у всій красі»), спрямовані до пізнього періоду «лаконічної мудрості» і далі, у перспективу майбутнього, ХХ століття. У даній сфері, звичайно, важливого значення набуває слово, яке використовується композитором не тільки у текстах хорів, мес, кантат та ораторій, у його впливі на формування художніх концепцій і драматургії вказаних творів, але й у різних формах присутності словесного тексту як у вокальних та в інструментальних розділах у вигляді заголовків, епіграфів і

коментарів, що презентує новий жанровий синтез на основі сполучення принципів інструментального і оперно-кантатно-ораторіального узагальнень. Перші церковні твори з'являються в середині 1840-х років, а з кінця 1850-х духовна музика користується спеціальною увагою композитора, зокрема й у сфері піанізму (не культовій за своєю природою), що, за зауваженням А. Демченко, певним чином відроджуючи традицію *sonata da chiesa* (низка номерів в фортепіанних циклах «Поетичні та релігійні гармонії» і «Різдвяна ялинка», а також окремі п'єси «Alleluia», «Sancta Dorothea», «In festo transfigurationis» та ін.). У другій половині 1850-х Ліст вводить Magnificat для хору і сопрано solo у Данте-симфонію, а схвильовано-психологізована сповідь у «Псалмі № 13» (1859) виплеснулася з такою силою, що композитор перервав роботу над симфонічною поемою «Прометей», аби покласти на музику молитву псалму, що рветься «з глибини серця». «Однак треба було ще пройти велику дистанцію від «земних» молитов, які перетворювалися часом в чисто ліричні сповіді з чуттєвий-ним відтінком, витримані в манері оперного речитативно-аріозного співу «Псалом № 137»» [54, с. 11].

Віхами подальшої кристалізації таємно-сакральної образності вже наприкінці 1860-х років можна вважати «Реквієм» (1868) і «Гімн святої Марії» (1869), де Ліст підіймається над звичайними (життєвими) почуттями, ніби звільнюючись у аскетизмі музичних засобів від пут «земного тяжіння».

Дана концептуальна сфера має найбільш усталені компоненти та споріднені концепти-образи (Христос, Святі Єлізавета, Цецилія, Франциск Асизський, Різдво, Псалом, символічні канонічні структури молитов і гімнів – «Angelus», «Stabat Mater» та ін.). Цікаво, що притягаються топографічні (природні) топоси і локуси як луки, пагорби, долини, замок, сад, ворота, стіни башти, дах та інші («Легенда про святу Єлізавету»), кіпариси, фонтани («Третій рік мандрів»). У музиці останнього контрастують притаманні Лісту пізнього періоду творчості піднесені настрої, відчай і скепсис, але й молитовні виходи. Тут наочно домінує домінування релігійна тематика. Від першої частини «Angelus» (присвяченої онучці Ліста Даніелі з відтворенням світлого

стану «маленького безгрішного ангела», що відразу відсилає до ключової ідеї циклу – щоб знайти розраду, звертайтеся до небес) до заключної молитви «Sursum corda» («Вгору серця» – однієї з найдавніших частин християнського богослужіння) утворюється невпинна лінія релігійного розуміння буття. Досвід людини-творця і абата – через тугу двох тренодій (похоронні, траурні пісні – № 2,3 «У кипарисів вілли д'Есте» – нагадаємо, Ліст переживав трагедії втрат); сумної, виразно-декламаційної промови-жалоби № 5 «Бувають сльози від справ» («В угорському стилі»); поховального настрою №6 «Похоронний марш» – все ж дозволяє Лісту відтінити їх імпресіоністично-мальовничою красою №4 «Фонтани вілли д'Есте». Все передбачувано увінчується заключною частиною «Sursum corda».

Таким чином, релігія (у своєму буттєвому, подієвому та концептологічному векторах) супроводжувала протирічну постать Ліста усе його життя – з відповідним відбиттям у творчій діяльності, зокрема, у фортепіанних (звичайно – ораторіальних, церковних та інших музичних) текстах: від дитинства (достатньо згадати його перші композиторські опуси 11-річного композитора, які відразу виявили «первинний» дуалізм його ідейних проявів – концертності у «Варіаціях на вальс А. Діабеллі» і зосередженої духовності у хоралі «Tantum ergo») до останніх днів. Ця властивість мала тенденцію до нарощування, аж до кінцевого визначення Ліста у прийнятті абатського сану навесні 1865 року та у спрощуванні фактурно-віртуозних піаністичних виходів (майже заперечення минулої віртуозності, як одного з ключових маркерів авторського стилю). Так, музичний текст п'єс «Третього року мандрів», втілюючого концепт «релігії» через переживання споглядальності і смирення, милування Красою як Божим творінням, ніби заперечує усі «зайві» фортепіанно-фактурні і блискучі технічно-віртуозні засоби, натомість виявляючи досконалість і строгість композиції, тематичний лаконізм та увагу до витонченої шліфовки мелодійних елементів, їх артикуляційно-динамічних властивостей, ясності вираження, мудрості технічно «економного» підходу з використанням максимуму

виразовості у поступовому «стисненні» тематизму, зокрема, утворенні теми за рахунок багаторазових варіантних повторів фрази, теж невеликого масштабу; посиленні ролі хоралу. Тексти «Поетичних і релігійних гармоній» у деяких п'єсах буквально відтворюють біблійні, а витриманість фактури та інших музично-мовних засобів свідчить про молитовну зосередженість, особливого семантичного значення набуває моральність. Кінцева редакція «Фауст-симфонії» недвозначно вказує на авторський вибір, і не тільки долучанням ораторіального фіналу з заключними словами Гете (Ліст і не вважав його обов'язковим), а й в уособленні вічної жіночності. Отже, перебуваючи у вічних творчих, життєвих, духовних шуканнях, подібно Фаусту, у боротьбі Земного і Небесного, автор все ж таки обирає свій справжній шлях. Як, правило, подібне відбувається ближче до пізніх періодів творчої біографії митців (про що блискуче пише О. Савицька, спираючись на програмний вердикт Т. Манна: «такою, якою людина стає наприкінці життя, вона є насправді» [332, с. 93]). Показовість і специфічність останніх періодів життя стверджують багато мислителів і художників. І тут в аналізі релігійної концептуальності Ліста хотілося б звернути увагу на «несподіваній» появі наприкінці 1870-х років фортепіанного циклу «Різдвяна ялинка», який виявляє смислові пласти в аспектах «відкриття дитинства», музичної Різдвяни, мовно-композиторських, композиційних та духовно-філософських засад, що дозволяє виявити низку особливих властивостей форми-змісту циклу, а також спонукає до аналізу музичного матеріалу (знову) з позицій амбівалентності сакрального/театрально-ігрового. Останнє відтворює цілісність дитячого світосприйняття, яке вдалося зберегти умудреному митцю – Ф. Лісту – до кінця життя. «Різдвяна ялинка» певним чином демонструє «справжній формат» лістівської релігійності. Попри вбачаємих багатьма дослідниками туги, деякого розчарування цього періоду творчості, ми зустрічаємо справжній творчий вияв Любові у всіх її проявах – до дітей, зокрема, власних онуків, як носіїв ангельськи-чистої Краси; до найчарівнішого християнського свята як дива Народження (у релігійному, творчому,

людському розумінні); до Бога, який народжується для нашого спасіння; до усього людства, що поєднується цим святом; до земних і небесних радощів, які нерозривно пов'язані «дитячим» відчуттям «внутрішньо-правдивої» філософії буття.

Г. Гейне зазначав: «У Ліста великі здібності до змогляду, і ще сильніше, ніж інтереси обраного ним мистецтва, його займають дослідження різних шкіл, які працюють над вирішенням великих питань, що обіймають небо і землю». Саме так трактується фортепіанний цикл «Поетичні і релігійні гармонії», створений під впливом Ламенне і Ламартина. Тут і буквальні молитовні тексти («Ave Maria», «Роздум про смерть» з кульмінацією-хоралом «De profundus clamari ad te Domine» з підписаними словами 129-го псалма, «Pater Noster» – «Отче наш», з текстом 50-го покаянного псалма), що «перекривають» скорботу і трагізм земного життя («Поховальна хода», «Andante lagrimoso»), і звернення до вічності через позачасовість старовинної поліфонії, позбавленої пересичування сентиментальністю і вміщуючу аскетичну суворість монодії, архаїки модальних звучань («Miserere», по Палестрині»), і катартичний висновок у «Гімні любові». Цей цикл адресується не просто до музикантської і піаністичної природи, але говорить про духовну суть. У циклі відбивається підсумок релігійних пошуків і основні естетичні позиції Ліста, композитор постає як миротворець, який вірить в гармонію і цілісність світу.

2.4. Концепт «мандри»

Романтична концепція мандрів, як медитативна подорож всередину самого себе, виникла у протиставленні «профанному» паломництву попередньої доби. Концепт «мандри» в художній стратегії Ліста має безпосереднє відношення до таких важливих світоглядних архетипів, як глибока віра в Бога, пошуки духовної свободи, сакральних місць, створювальної ролі мистецтва, прагнення до істини. Концепт «мандрів»

(«паломництва») відображає романтичне світовідчуття автора, його розуміння людини, природи, мистецтва, історії, духовно-релігійних пошуків.

Концепт «мандри» («шлях») та пов'язані з ним «дорога», «мандрівництва», «сходження», «повернення», «паломництва» і деякі інші, а також ті культурні явища, які позначаються ними; історія їх художньо-філософської рефлексії – тема, що передбачає багаті можливості для міждисциплінарного дослідження. І власне сьогодні означеним смисловим полем «опікуються» філософія, естетика, культурологія, літературознавство та музикознавство. Особливої ваги та розвитку концепт не випадково набув за доби романтизму. Адже саме тут, за умов розчарувань ідеями Просвітництва з їх пророцтвом «розумності» і «органічності» наступного, ХІХ століття, яке на ділі явило відчутні суспільні протиріччя, митці кинулися до створення іншого – ідеально-уявного або ідеально-минулого світу у своїх творах та концепціях. Все це, у свою чергу, створювало непереборний конфлікт між мрією і дійсністю. Звідси – ідеали любові, безкорисливої дружби, вірності і піднесеності почуттів; індивідуальність-суб'єктивність власного, «вистражданого» ідеального світу. Поряд з «мандрами» до історичного минулого як «корегованого»-ідеалізованого світу, фантастично-казковими мріями затребуваними стають мандри (паломництва, «мандри») до Краси Природи, витворів мистецтва (у тому числі, мистецького процесу творчості), власного внутрішнього світу, а також – «мандри духу», пов'язані як з вказаними творчими прагненнями-пошуками, так і з духовним удосконаленням, нескінченними запитаннями (недаремно ключовим концепційним стрижнем романтизму виступає шуманівське «Wagen») про місце людини, митця у зовнішньому світі та у відносинах з Богом. І тут митець-філософ Ф. Ліст виступає однією з ключових фігур, а його неперевершені «Роки мандрів», у точному перекладі «Роки паломництва» (рос. – «Годы странствий», фр. – «Années de pèlerinage») – позиціонують усі названі типи мандрів і вказаний концепт «мандри» як у філософсько-культурологічному, так і в художньо-музичному аспектах. А

міждисциплінарний характер самого концепту узгоджується з лістівською ідеєю синтезу різних видів мистецтв, літератури, філософії. Тож виявлення механізму функціонування концепту «мандри» у фортепіанних циклах Ф. Ліста з майже одноіменною назвою виступає актуальним і важливим щодо розуміння як творчих спрямувань композитора, так і романтичної музики (найяскравішим втілювачем якої він є, взагалі).

Цикл «Роки мандрів» займає особливе місце в фортепіанній творчості взагалі та у лістівській, зокрема. Загальний обсяг роботи над трьома «Роками» охопив біля 40 років творчого життя Ф. Ліста – від початку 1830-х до кінця 1870-х років. Над будь-яким іншим твором композитор не працював так довго і багато, по кілька разів удосконалюючи окремі п'єси. Усі три цикли «Років мандрів» Ф. Ліста створені по слідах реально-подієвих мандрів композитора: по Швейцарії (1835-1837; написання «Першого року» 1836-1854), Італії (1837-1839; написання «Другого року» 1838-1849)⁷; нарешті «Третій рік» (написання 1867-1877) – найглибші «мандри духу» і творчого шукання митця передостаннього (1860-1870) і останнього (1880-ті аж до 1886) періодів творчості, коли вирішивши «осісти» для занять творчістю і родиною, композитор «розривається» між Веймаром, втім, Римом, Віднем, Байройтом і Будапештом на фоні розгорнутих композиторської, педагогічної діяльностей і духовного служіння (у 1865 році приймає сан абата, грає в церкві, висуває концепцію реформи церковної музики).

Подібні мандри («мандри») останнього періоду концентрують, втілюють і узагальнюють той метафоричний концепт «мандри» (рос. – «странствия»), який був притаманний як європейській, так і слов'янській культурній свідомості і до появи вказаних творів. Його формуванню сприяли міфологічні структури-образи, народні казки та балади, що описують поневіряння героя у пошуках деякого предмета або вирішення певного завдання, нарешті – пошуку «смислу життя», чисельні літературні, поетичні опуси. Концепт і поняття

⁷ Взагалі з 1837 по 1847 роки митець досягнув своїми концертами майже увесь європейський континент (від Португалії – до України і Росії, зокрема грав у Києві, Одесі, Миколаїві, Львові, Бердичеві, Житомирі, Єлісаветграді, Чернівцях, Кременчуці, Москві, Петербурзі; від Швеції – до Греції)

«мандри» є найважливішою складовою міфологічної моделі світу. Міфи та епос Стародавньої Індії, Скандинавії, Близького Сходу і Греції, перекази північноамериканських індіанців і сказання Африки пов'язані з темою Мандрів, Шляху. Культуру Стародавнього Єгипту взагалі можна уявити як культуру Шляху. У східній філософії це неспішне просування до істини під керівництвом наставника, шлях внутрішнього самозростання і змушніння, метод проб і помилок. Мотиви мандрів, фізичного і метафізичного шляху, паломництва можна знайти у всіх великих світових релігіях: Христос, Будда, Магомет були невтомними мандрівниками. У європейському середньовіччі святі і блаженні проповідували мандри душі до Бога й паломництво до святинь, трубадури оспівували шлях лицаря в пошуках прекрасної дами, хрестоносці втілили образ Подорожі до Будинку Божого [168, с. 9]. Ф. Шлегель, вбачаючи в літературному романі вираження універсального жанру, відносив до нього й Біблію (міфологічні моделі мандрів Мойсея і його народу по пустелі в пошуках землі обітованої, а також своєрідні духовні мандри біблійного страстотерпця Іова, нарешті – самого Христа) і героїчний епос, новели Боккаччо і прозу Сервантеса. Трансформація і змішання жанрових форм, пошуки універсального жанру розглядаються нами як наслідок концепції творчої свободи митця, найбільш адекватно вираженою в романі творіння [27, с. 103] – про творчий процес митця, як у «Другому році мандрів». Формування концепту тривало і в більш пізню епоху, тому стосовно романтичної епохи можна говорити про модифікацію даного концепту і виникненні в картині світу нових семантичних зв'язків, завдяки яким даний концепт перетинається з іншими концептами [155, с. 45]. Концепт і мотив мандрів виступає універсальним культурним кодом, що моделює просторово-часової континуум буття, його аксіологічний і онтологічний вимір.

Мотив шляху і образ мандрівника грають важливу роль в світовій художній літературі. На основі реальних подорожей складається подорож як літературний жанр (перші два музично-поетичні «Роки мандрів» Ліста також виникли під враженням від реальних подорожей). Тема шляху породжує в

образотворчому мистецтві новий жанровий різновид – дорожній пейзаж (вперше з'являється в живопису Фландрії XVI ст.. у XVII ст. – в голландському мистецтві). У добу промислового перевороту визначається образ самотнього мандрівника з настроєм смутку, безпритульності, нещасливості; мета його подорожі – в «моральному уроці», який мандрівник (і читач) може витягти з дорожніх вражень, в прагненні розвинути у собі «чутливість», вміння співпереживання [27, с. 13]. Письменники і поети англійського романтизму, зокрема Дж. Байрон, часто цитований Лістом у своїх «Роках мандрів», «в ціннісній опозиції «Шлях /Дім» герой вибирає Шлях як мету і сенс життя» [там само, с. 14]. Мандрювання стає для романтиків способом життя; розрив з суспільством, самотність – результат свідомого вибору, принципова життєва позиція.

Цікаво, що у літературній композиції сам рух ніколи не змальовується докладно (звичайно це кілька слів), але, натомість, перетворення, «картинки» або їх описи фіксують увагу слухача у міфопоетичних порівняннях, метафорах і метафоричних концептах (в літературно-поетичних жанрах), покликаних апелювати до глибинних структур міфологічної свідомості. Засоби (зокрема звукозображальні, але не тільки) музики, особливо програмної (як у «Роках мандрів» Ф. Ліста) кореспондують з такою літературною метафоричністю.

«Мандри» («подорож») також є одним з найважливіших понять західноєвропейської художньо-філософської думки. Й. Гете позиціонує новий тип людини, «здатної до мандрів (Wanderer), яка протистоїть непорушності, статичності, незмінності суспільства» [27, с. 15]. Ф. Ніцше формулює еволюційну концепцію «тварини – людини – надлюдини», де життя – це шлях, мандри, динамічне «становлення», що протиставляється традиційній його концепції як статичного «буття». М. Хайдеггер вважає дорогу, шлях «серединою, сущим, об'єднуючим весь людський простір; це шлях від речей і явищ до сутностей». Подорож у філософа постає й «актом мислення, розуміння як освоєння можливого – рухом у пошуках способу... створення структури – пізнаного, найближчого – вічна подорож» [там само].

Не минуло такого концепту й музичне мистецтво, передусім, романтичне.

Споріднені концепти «мандри», «подорож» («шлях») є одними з найбільш значущих універсальї культури, «семантично пов'язаних з уявленнями про рух та його суб'єкт, про духовну динаміку людини, про зміну та/або розвиток, смислоутворення і розширення усвідомлення особистості, фізичні і моральні випробування», що символізує «прагнення і тугу, пошуки свого місця в житті» [27, с. 6]. Статус культурної універсальї концепту «мандрів» підтверджується й тим, що його смислова структура є невід'ємною частиною загальної картини світу і кожної з її складових (міфологічної, релігійної, художньої і т.д.) у різних культурах та епохах, набуваючи в кожному конкретному випадку свого змісту. Концепт як одна з основних категорій при семантичному аналізі є «одночасно і судженням, і поняттям, і уявленням», які відображають концептуальну картину світу людини [23, с. 21-25]. Архетипічно мандри завжди набувають мети смислоутворення і розширення усвідомлення (і свідомості) особистості з уявленням про онтологічну цілісність навколишнього світу.

Отже «мандри» й «паломництва» склали важливіші концепти у літературі, мистецтві, філософії та житті митців і «споживачів»-шанувальників їх творчості доби романтизму, коли «пошукова ситуація стає нав'язливою ідеєю» [105, с. 106], що відповідає як схемам творчого процесу, так і наукового пізнання. Музична логіка романтиків – це «логіка відтворюваної творчої фантазії ... виявлення логіки почуттів, переживань» [105, с. 107]. Ці слова Т. Лобанової ніби підтверджує сам Ліст у передмові до «Альбому мандрівника» (1842), основну частину якого увібрав «Перший рік мандрів». Ліст вказує на свій «безпосередній зв'язок, невизначене, але цілком реальне ставлення, незрозумілий, але вірний взаємозв'язок» з багатьма «різними місцями, містами, прославленими в історії і поезії» [119]. Пошуки по ходу мандрів відбуваються у сферах природи, різних видів мистецтва і релігії (відповідно – у трьох циклах «Років»).

Адже «аналіз пейзажних типів світосприйняття, а не оцінка умов географічного середовища, дає більш точне уявлення про внутрішній світ людини відповідного культурного періоду» [63, с. 3], як це відбувається у «Першому році» – марення-розчинення у чарівних краєвидах (№№ 2, 4, 9); краса «простого» життя на природі (№№ 3, 7, 8); бурхлива суперечливість і боротьба (№№ 1, 5); нескінченна мінливість душевного настрою – від безнадійного смутку до екстатичних поривів (№ 7) – складають специфічну «цілісність протиріч» романтичного героя як єдності Природи, людської індивідуальності, загальнолюдських цінностей земного та надземного порядку. Домінантною метафоричної моделлю є модель «людина-природа». У творах Байрона (Ліст чотири рази з дев'яти обирає цього автора для літературно-поетичних епіграфів у «Першому році») природа швидше відображає настрій поета або його героя, їх сприйняття світу чи ситуації. Саме прийом «мандрів» надає органічної можливості поєднання протиріч картин-пейзажів, станів, почуттів від вражень мальовничих швейцарських Альп.

«Другий рік» додає до цілісності романтичного героя важливий постулат його картини світу – Мистецтво: живопису (№ 1), скульптури (№ 2), поезії (№№ 4–7), музики (№№ 3, 8, 9), танцю (№ 10) – останні зокрема, з популярних мелодій, оперної арії, фольклору. Звичайно, за мистецькими враженнями герой вирушає до Італії, де саме повітря століттями всмоктувало й плекало мистецькі ідеї та форми. Звернення у перших двох п'єсах до зображального мистецтва не випадкове, адже романтичний посил про універсальність поетичного почуття багато в чому базується на тій тезі, що «пізнання світу романтиками відбувається у візуальній системі. Вони бачать, прозрівають, вгадують обриси, і, нарешті, втілюють в цілісності і повноті зафіксоване духовним, внутрішнім поглядом» [74, с. 7]. І у такій перспективі «візуальне зображення, картина є основним елементом романтичної гносеології, з якого формується все подальше знання [там само]. Літературно-поетична основа складає стрижень романтичної жанрової системи (не минув цього і вказаний фортепіанний цикл Ліста – програмне інструментальне висловлення

збагачується ще й епіграфами), саме в цій сфері викристалізовувалися й «культура Шляху», концепт «мандрів», образ мандрівника, а джерела усіх лістівських епіграфів пов'язані з мотивом мандрів, передусім, душевно-духовних, також мистецьких.

Нарешті звернення до музичних цитат як мистецьких артефактів втілює споріднену до попередніх ідею домінанти в естетиці романтизму образу митця і його творчості, усвідомлення і осмислення самого творчого процесу. У протиставленні Ідеалу – Дійсності романтики піднесли життя духу над повсякденною реальністю і оголосили мистецтво головним способом пізнання вищих істин, а поетів – пророками і лідерами людства (недаремно «саме у романтизмі досягає свого розквіту в різноманітті індивідуальних форм тип роману творіння... який отримав тільки в німецькій мові спеціальний термін “Kunstlerroman”» [27, с. 108]. І знову мотив (а поступово, і концепт) мандрів виступає структуроутворюючою ознакою: на думку романтиків, роман поряд з «життєписом, монологом, діалогом, філософськими роздумами, ліричними сповідями, повинен включати елементи шляхового щоденника» [27, с. 110], мандри духу.

Окремої уваги потребує останній номер «Другого року» – фантазія-соната «Після прочитання Данте», яка фіксує одну з узагальнених характеристик часу – Данте-теми. Мандри тут постають не звітом про справжні події і не фантастичною подорожжю. «Божественна комедія» – це ті «мандри душі», шлях до порятунку через спокуту гріхів, чого прагне усе життя Ліст. Дантівське «nella mia mente» («в моїй душі») або «nel pensier» («у думках») відтворює духовну подорож, внутрішній світ в ірраціональному аспекті. Отець Г. Чистяков, посилаючись на останню лекцію М. Мамардашвілі, підкреслює ідею духовної подорожі (споріднену й Лісту): Страшний суд «є вказівкою на властивість кожної хвилини нашого існування, а не чогось, що з нами буде в якомусь майбутньому ... Страшний суд означає просту річ: тут і зараз ти повинен отримати сенс з досвіду, щоб він погано потім не повторювався, повинен завершити життя і відродитися або

воскреснути з уламків і попелу минулого» [169]. О. Коваль вказує на особливу орієнтацію «Божественної комедії» на Біблію: подібно до останньої, «твір Данте має дуже глибокий задум і складається з чотирьох рівнів: буквального (або фактологічного), алегоричного, морального і аналогічного (спрямованого до Ідеалу» [75, с. 7]. Самобутність Фантазії-сонати Ф. Ліста пов'язана зі специфікою лістівського програмного методу, який відрізняється найчутливішою музичною реакцією на філософські питання поетичного джерела, зокрема, антиномії «Пекло – Рай». Ліст був першим (поряд з Достоевським), хто вивів фігуру диявола-«Мефісто», як зворотний бік «богоугодної» особистості, заклавши основу сучасного мистецтва з його іронією і метаннями. Зв'язок Фантазії-сонати з іншими п'єсами цього альбому є багаторівневим (зокрема, на рівні відбиття ідеї гімну), а сама вона, як і весь альбом, цілеспрямовано пов'язаною з святою ідеєю Паломництва (у попередніх п'єсах – до святинь Мистецтва, у тому числі). Кульмінацією розкриття цієї ідеї стає побічна партія, де гімн синтезується з Магніфікатом, позиціонуючи концепцію Любові через романтичне загострення трагедійного почуття розриву між Ідеальним і Дійсним (зокрема, ідею Мрії про назавжди втрачену Кохану, як у «Божественній комедії» і бетховенській Сонаті-фантазії № 14), де загибель героя, Поета, є єдиним способом наблизитися до Ідеалу як кінцевій меті «Мандрів мистецтва». На цьому вищому концепційному рівні фантазії-сонати проявляється глибокий взаємозв'язок із загальною поетичною ідеєю збірки Другого тому «Років паломництва» – Служіння Мистецтву і Любові, релігійною у своїй основі. В цій величній жанрово-інтонаційній єдності Ліст узагальнює ідею Фантазії-сонати і пов'язує її з сакральною концепцією італійського тому «Років паломництва» і з «Божественною комедією» Данте Аліг'єрі, а також випереджає ключову ідею «Третього року паломництва».

«Третій рік мандрів», на перший погляд, знов повертається до мотивів Природи (про що свідчать програмні назви трьох п'єс з семи). Але тут зовсім інші настрої. Пройшовши довгий шлях власних душевно-духовних мандрів як

митець, особистість, духовна особа, Ліст прагне вже не бачить у природі минулого заспокоєння, марення, композитора турбують думки про смерть (дві поховальні пісні – тренодії у підзаголовках «Кипарисів вілли д'Есте»; «Траурний марш»). Розрада приходить з Небес («Ангелюс», «Догори серця», середній епізод «Фонтанів»). «Мандри» третього циклу спрямовані від Небес («Ангелюс) через земну скорботу (№№ 2, 3, 5, 6) і красу (№ 4) до Небес («Догори серця») як Неперебутнього, Вищого. Фактурно-гармонічний імпресіонізм більшості п'єс «Третього року» втілює, поруч з осучасненням композиторської мови, певний «феномен універсально-узагальнюючої музичної мови другої половини ХІХ століття», де позначилися «інтернаціональні спрямування “космополіта” Ліста» – «громадянина світу»: «угорське дитинство, паризька юність, зрілі роки в Німеччині плюс враження, почерпнуті під час гастролей в ряді інших країн» [54], включаючи Україну та Росію. Сфера «Мефісто» (яка також мала місце у період 1869-70) у «Третьому році» явно відступила на користь наміченим у духовному житті композитора «пунктам» його «мандрів»: «композитор ніби відмовляється від усього відчутно індивідуального на користь нейтралізованої за забарвленням звуковий лексики 1860-1880-х років взагалі» [там само] із свідомим заспокоєнням страстей і загальнолюдським тлумаченням земних тягот та піднесеного славіння Бога.

Таким чином, концепт «мандри» – семантично багатовимірний; в художній стратегії Ліста він має безпосереднє відношення до таких важливих світоглядних архетипів, як глибока віра в Бога, пошуки духовної свободи, сакральних місць, створювальної ролі мистецтва, прагнення до істини. Концепт «мандрів» («паломництва») відображає романтичне світовідчуття автора, його розуміння людини, природи, мистецтва, історії, духовно-релігійних пошуків. Останні, власне, і складають кореневе поле даного концепту.

Зримо-відчутні музичні образи лістівського фортепіанного циклу відтворюють мандри самого композитора країнами, видатними місцями;

мандри його творчої постаті як у пошуках творчого методу, композиторської мови, так і місця Митця і Мистецтва у житті і культурі; мандри його духу у всій цілісності суперечливостей загальнолюдського і індивідуального, земного і небесного, діяльнісно-бурхливого і споглядально-маренневого. Загальний шлях мандрів лістівського фортепіанного програмного циклу майже відповідає тим трьом сторонам культури, що їх відбиває й тричастинна композиція одноіменного роману Гете: перша книга – релігія, друга – мистецтво, третя – наука [27, с. 97]. Але Ліст виходить за рамки культури і навіть релігії як таких, за рамки філософсько-естетичного світу митця – до тих найвищих щабелів мислечуття, тих Небесних сфер, до яких вербальне висловлення «не дотягує» своєю знаковою системою. Натомість музика, програмна або абсолютна, стає здатною до «вираження невимовного» на шляху мандрів до Вищої духовної мети людства.

На рівні хронотопу можна відзначити наступну динаміку «мандрів»: якщо у Першому і Другому «Роках» схема «мандрів», торкаючись певним чином хронотопу особистісного буття, більшою мірою поширюється на орбіту хронотопу культури, то «Третій рік» акцентує увагу на внутрішньому часі-просторі героя-митця, який одночасно поширюється до всеохоплюючої цілісності Духовності.

Як і Гете у своїх «Роках мандрів», Ліст демонструє не стільки розрізнення, скільки діалектичну єдність культури (духу) на всіх її рівнях – природи (науки), мистецтва, духовності (релігії). Так, на емоційну зображальність природи неминуче накладаються духовно-релігійні мотиви: починаючи з думки про створення цієї краси самим Богом до уходу «від шуму життя бурхливого», суєтного до «прозорої глибини» душевно-духовного сходження, коли Герой стає «частиною того, що бачить» (за Байронівськими епіграфами), від «ігор юної природи», природи до справжнього відчуття її величі, як створеної Богом та церковних дзвонів як символу релігійного почуття. Поєднання природи й мистецтва проглядаються у музиці дзвонів, піснях (швейцарських пастухів, італійських гондольєрів, угорських патріотів).

Мистецтво й духовність поєднуються знаком Високості почуттів, разом складаючи визначений романтиками шлях людства до Бога.

Загальний шлях мандрів лістівського фортепіанного програмного циклу майже відповідає тим трьом сторонам культури, що їх відбиває й тричастинна композиція однойменного роману Гете: перша книга – релігія, друга – мистецтво, третя – наука. Але Ліст виходить за рамки культури і навіть релігії як таких, за рамки філософсько-естетичного світу митця – до тих найвищих щабелів мислечуття, тих Небесних сфер, до яких вербальне висловлення «не дотягує» своєю знаковою системою. Натомість музика, програмна або абсолютна, стає здатною до «вираження невиразимого» на шляху мандрів до Вищої духовної мети людства.

2.5. Концепт «Мефісто»

Дана образно-концептуальна сфера, мабуть, меншою мірою торкнулася п'єс програмних фортепіанних циклів Ліста, але оскільки вона, на наш погляд, уходить до його авторської концептосфери у цілому і складає один протилежно-контрастних боків, вважаємо за потрібне освітити її у нашому дослідженні. До того ж як життєві, так і творчі «обличчя» Ліста як Артиста (Автора-виконавця) неймовірної сили магнетизму і мислителя своєї епохи, абата-новатора відображають, на перший погляд, полярні і далеко не всі зі сторін його особистості. Сфера «Мефісто» представляє, на наш погляд, один з таких протирічних, підпорядкованих кінець кінцем духовно-релігійній лінії, але невідємних від живої, правдивої цілісності цієї особистості компонентів – іронічного й суперечливого скептика, який постійно сумнівається й шукає Істини, але й бачить останню (більш або менш приховано) у відчутті свого покликання як митця-Служителя, що славить Бога. Я. Мільштейн відзначає: «Такий він, цей титан ХІХ століття, “доктор філософії” і “доктор-фокусник музики”, “великий агітатор” і “мандрівний кавалер всіх можливих орденів”», «несамовитий Роланд з угорської почесною шаблею», «гігантський карлик», «божевільне, прекрасне, потворне, загадкове, фатальне і разом з тим досить

легковажно дитя свого часу». Акцентуючи суперечливість його творчої натури, дослідник підкреслює одну з найістотніших її причин: «він (Ліст – Ч.С.) немов стоїть на межі двох світів: світу буржуазних традицій, в якому він виріс і живе, і того нового, побудованого на соціальній справедливості світу, прихід якого смутно передчуває. З одного боку – справжнє, в якому він не може знайти місця, з іншого – майбутнє, яке ще не настало, і шляхи до якого він, по суті, не знає» [119, с. 24]. Спостереження Я. Мільштейна фактично фіксують у творчій натурі композитора характерну для романтичного світосприйняття ідею «двосвітовості» (рос. – «двоємірія»), яка так чи інакше втілена у різних авторів ХІХ століття.

Лістівська амплітуда філософсько-естетичного (завжди) світогляду Художника свідчить лише про справжню багатогранність і масштабність натури митця (ми знаємо, що підсумком напружених духовно-мистецьких пошуків композитора стає прийняття ним духовного сану, а також визначення у мистецьких виходах цього людського акту). Власне саме питання про існування у творчості Ліста концепту «Мефісто» й виникає виключно тому, що саме в творчості цього грандіозного художника романтизму яскраво і дієво, продуктивно сполучаються музика і філософія.

Звичайно, дотичною до цього є романтична (і лістівська авторська, індивідуальна) концепція синтезу мистецтв. Багато хто з геніїв інших їх видів надихнув композитора. Але надзвичайний вплив у становленні й іманентному русі композитора-піаніста виявили два автори (і відповідні їх епохально настановні твори) Гете і Данте Аліг'єрі – з відповідними невмирущими над узагальнюючими шедеврами «Фауст» і «Божественна комедія». «Вони були для нього одночасно дзеркалом, в якому він бачив своє відображення, компасом, за допомогою якого він прокладав свій шлях і маяком в процесі духовного становлення» [33, с. 25]. Ці твори та їх художньо-філософські концепції надихнули Ліста на відповідні масштабні симфонічні полотна («Фауст-симфонія» і «Данте-симфонія»), а також на музику для його головного, улюбленого інструмента – фортепіано, здатного в руках митця на

по-справжньому дивовижні втілення «вічних тем». Найголовніше ж те, що мефісто-сутність ніколи не заступає у Ліста «милування любов'ю» [17, с. 71] і ствердження Любові, що блискуче виведено у другій частині Данте-симфонії («Гретхен»), у сонаті h-moll, де друга побічна партія шляхом перетворення мотиву Мефістофеля стає найсвітлішим образом Гретхен (Маргарити). Перетворення енергійно-героїчного та іронічно-глузливого (Мефістофель не має «своїх» теми) на ліричне у сонаті h-moll свідчить про дієвість іншої, спорідненої концептуальної сфери – «Его-концепту», як і друга редакція Фауст-симфонії.

Неослабний інтерес до твору Й. Гете, особливо актуалізований у романтичній доктрині, визначається не тільки інтригою середньовічної легенди про Фауста і Мефістофеля, а й транспонуванням її у позачасовий біблійний контекст, з філософським протиставленням Добра і Зла, які мисляться поетом через їх внутрішню взаємообертаність, необхідність співіснування, двойництво, що зробило Фауста «посланням і символом людства» (Вяч. Іванов), а також віддзеркалювало людські метання піаніста-аббата Ліста.

Масштабна амплітудність особистості Ліста не просто пробудила в ньому незнищений інтерес до теми «мефісто», а виявила її повністю оригінальне (авторське) переломлення у його творчості, що, безперечно, справило вплив на усе мистецтво ХІХ століття. Аналізуємо сферу Лист сам позначав терміном Мефісто (скорочене від імені Мефістофель). Названа низка фортепіанних п'єс подібної образної спрямованості, передусім чотири «Мефісто-вальси» (їх можна поєднати у жанрово-тематичний цикл), створені, до речі в останні роки життя (1860, 1880, 1883, 1885), коли Лист, за усіма дослідницькими зауваження, почав відходити від такої проблематики на користь релігійно-духовної; це також «Мефісто-полька» (1883) і такі, що примикають до названих творів за концептуальними засадами – етюд «Хоровод гномів» (1863), додатково «оснащений» фантастичним колоритом. Перетворення енергійно-героїчного та іронічно-глузливого (Мефістофель не

має «свої» теми) на ліричне у сонаті h-moll свідчить про дієвість іншої, спорідненої концептуальної сфери – «Его-концепту», як і друга редакція Фауст-симфонії. Дві її редакції містять дві філософські концепції, асоційовані з двома концепціями людської долі. Перша пов'язана з жагою пізнання світу, з ідеєю вічних творчих шукань художника-романтика, що спокушається Мефістофелем. Друга – відображає спрямованість до Спасіння, уособленому чином вічної викупної жіночності. На відміну від першої концепції, що отримала втілення в інструментальній формі, друга включає ораторіальному фінал, де використані заключні слова гетевського «Фауста». Відомо, що Ф. Ліст не вважав виконання хорового епілогу обов'язковим, віддаючи перевагу інструментально-симфонічному варіанту, в зв'язку з чим доречно припустити, що на певному етапі життя автор, подібно Фаусту, схилився до вічних творчих шукань, які, як відомо, в результаті життєвого і творчого шляху привели його до другої концепції його «Фауста» – абатству.

До цієї проблематики особливо наполегливо зверталися саме композитори-романтики (Р. Шуман, Ф. Ліст, Г. Берліоз, Р. Вагнер), відчуваючи (і втілюючи) дану образу сферу засобами найсуттєвішого з мистецтв. Однак при міцному впливі літературної образності і тематики на музичне мистецтво, романтичні ідеї віднаходили в музиці інші, власні шляхи втілення, які відповідали її специфіці (деякі завдання романтизму навіть набували в музиці іншого сенсу, ніж у літературі, як, наприклад, втілення фольклору, пов'язане «не стільки зі світом казок, легенд, скільки з пошуками виразного і конкретного музичного мовлення, пошуками народної і національно визначеної музичної мови» [76, с. 47].

Як і Гете, музиканти-романтики спиралися на той же принцип, розкриваючи концептуальні проблеми творів через різноманітні можливості жанрового синтезу. в аналізі творів Р. Вагнера, Р. Шумана, Ф. Ліста, Г. Берліоза виявлені особливості жанрових взаємодій, що дозволяють говорити про поліжанровий «сплав», зміст якого, крім ораторіальних, симфонічних і оперних принципів, має ознаки жанрової поетики гетевського

твору. Це позначається, з одного боку, в картинно-оповідній рапсодичності і поемності. Дана образна сфера проникла і в безліч жанрових модифікацій лістівської творчості. Танцювальна скерцозність образів фортепіанних мініатюр («Мефісто-вальси», «Мефісто-полька») контрастують з глибиною філософських пошуків сонати і симфонії.

Сучасні дослідники в інтерпретацію змісту цих п'єс активно додають новаційності [54, с.8] (зазвичай образність тут виводилась цілком з авторських програмних назв і вони не дуже розрізнялися між собою у образно-інтерпретативному плані). Але сьогодні, з поглибленим вивченням лістівської творчості і особистості, зрозуміло, що з такою трактовкою «Мефісто» пов'язні поверхові жанрові характеристики, зокрема, «спільна бурлескна налаштованість з властивою їй галасливою, дразливою бравурою і відтінком іронічності» [54, с. 8]. Дійсно певна сумарність образів «Мефісто-вальсів» (і мефісто-образності в цілому) має місце; приблизно вона мала б наступну низку асоціацій: святкова метушня і карнавальне кружляння (підзаголовок «Мефісто-вальсу № 1» – «Танець в сільському шинку» – певним чином конкретизує таке трактування, повністю виконуючи свої програмні функції); святкова суєта укупі з строкатою штовханиною, постійним мерехтіння подій і облич, така трохи бесівська «карусель» і «ярмарок бажань»; пародійно-танцювальне начало як втілення «несправжнього заняття», відволікання від «правильної» духовної мети. Цей вихор емоцій і подій може привертати до себе темпераментними проявами, яскравими барвами, видовищністю (як «хибною красою»). І треба відзначити. Що Лісту з його виконавсько-артистичними над здібностями така яскравість і привабливість руху вдається надзвичайно. Але, фіксуючи в ньому «внутрішньо щось судорожне, що йде від жадібного прагнення не упустити радість утіх і задоволень (загальна атмосфера розбурханої, бурління дрібного ритму, доводимо до галопуючого канкану), митцю вдається «своєрідно опоетизувати настільки примітний пласт зовнішньої сторони побуту другої половини століття» [54, с. 8].

Відомі слова одного з інтерпретаторів Ліста, італійського піаніста М. Кампанелли: «Найчастіше Мефісто-вальси представляють собою дієві чуттєві поеми, свого роду резюме таємних думок Ліста про природу людини і характер його почуттів» – свідчать про «другий план» лістівського подання «вічної проблематики» як такої, що «мається на увазі», передаючи енергетичну тонусність і яскравість земного життя у розумінні міри його допускання у себе і існування вільного вибору свого шляху. Адже «істинно людське» вбачається і в нагадуванні за допомогою мистецтва про те дорогоцінне в людській натурі, що ми не маємо права втратити, незважаючи ні на які «цунамі» складного життя. З цього приводу цікавим є зауваження О. Савицької щодо поєднання «первозданної свіжості емоцій з виваженістю людського досвіду» у митців, які досягли солідного віку (а Мефісто-вальси написані в останній період творчості Ліста): так, «Й.-В. Гете у 82 роки завершує другу частину «Фауста», Дж. Верді у 79 років створює «Фальстафа»... Ф. Ліст у 72 роки завершує Другий і Третій «Мефісто-вальси», «Мефісто-польку», «Чардаш смерті» [332, с. 141]. Також можна з цього приводу навести влучні спостереження О. Демченко щодо «захисту Печоріна»: відмінність між байронівською особистістю і «пересічним» обивателем у сприйнятті людських пороків в тому, що за «егоїзмом і аморальністю» ті «строгі моралісти» не бачать тої «сміливої свободи, з якою він говорить про них ... Так, в цій людині є сила духу і могутність волі, яких в вас немає; в самих вадах його проблискує щось велике – неможливо не почути всього цього в багатьох творах ... Ференца Ліста... Тут представлено цілий комплекс суто романтичних проявів: гордовита міць і титанічні зусилля життєвих подолань на межі напруги, бентежно-грозова патетика, вихрові пориви і гарячкова розбурханість, екстатичні емоції і відблиски демонічного начала в характерному для Ліста переломленні через «Мефісто». Багато що ... дозволяє стверджувати, що епосі Романтизму була властива підвищена *інтенсивність життєвих проявів* (майже через століття Олександр Блок,

розмірковуюючи про природу романтизму, позначив це як «прагнення жити подесятереним життям»)» [54, с. 27].

З фортепіанних творів Ліста, пов'язаних з образом Мефістофеля, найвідомішим і найвиконуваним є «Мефісто-вальс № 1» (той самий «Танець в сільському шинку»), написаний майже одночасно для оркестру і для фортепіано (за епізодом з «Фауста» Ленау). Порівнюючи музику Ліста з текстом Ленау, О. Бородін написав: «З точки зору програмної музики Перший Мефісто-вальс – це верх досконалості. Музика тут дивовижно картинна і передає не тільки загальний настрій, але і все зокрема з неповторною реальністю» [119]. У цьому творі саркастичні елементи не тільки глибоко проникають в музичну тканину, їм належить організуюча роль. Але справа не тільки у цьому. А. Аймаканова, досліджуючи тональні зв'язки пізньої фортепіанної творчості Ліста (ті, що уходять корінням у ХХ століття), вказує на «руйнування традиційної акордики, уникнення однозначно потрактованої функціональної вводнотоновості; твердження інтонації півтону як самостійної інтонаційної структури, що володіє всіма необхідними системоутворюючими властивостями» [4, с. 142]. Власне з музично-мовної системи Ліста уникнення тонально закріплених тяжінь є поєднуючим фактором усіх Мефісто-вальсів. А ось «руйнування традиційної акордики», на думку дослідниці, має відмінності у різних творах. Так у «Мефісто-вальсі № 1» заперечується інтервал квінти («остов» тризвуку) як «головний репрезентант устою». У Другому вальсі – заперечення «динамізується» заміною чистої квінти на «нестійку» збільшену. Третій Мефісто-вальс – найбільш радикальний – пов'язаний з побудовою матеріалу на основі «всіляких варіантів комбінаторики інтервалів терції і кварта»; Четвертий – будує тональний план на двох тетрахордах – модально-діатонічному (ще й поміщеному в «невпевнені» метроритмічні умови) та хроматичному, що демонструє «нові межі пошуку Ліста в області централізації системи: часовий, метроритмічний фундамент, який не дає розпастися цілому, «звуквисотно-новаційному» явищу (вальс)» [там само].

Таким чином, романтичні «двосвітовість», двойництво, відчуття себе як осередку описаних вище антитез, проявляється не тільки в системі романтичних персонажів і концептів, а й у авторсько-стильових особливостях музики. Двойництво Ліста виражається в новому слуханні гармонії, в енгармонічних модуляціях, рухливості фактури – взаємопереходах фігури і фону, в монотематизмі, в створенні вільних і змішаних форм, в синтезі одночастинні і циклічності. Таким чином, «Мефісто-вальси» демонструють Мефісто-концепт і Его-концепт у музичній мові.

Сфера «Мефісто» при цьому зберігала і спадкоємність з музичною образністю (концептуальністю) Ліста попередніх етапів (темперамент, барвистість, віртуозно-концертне трактування інструменту, використання фортепіанних прийомів викладення і фонізму), тим яскравіше вона відтіняється універсалізованою манерою музично-мовних засобів, що відтворюють концепт «релігія».

Висновки до Розділу 2

Основні лістівські концепти, проаналізовані у даному розділі («природа», «мистецтво», «релігія», «мандри», «Его-концепт», «Мефісто») повністю відповідають романтичним естетико-психологічним настановам. У лістівській фортепіанній творчості вони неодмінно набувають авторського забарвлення, стаючи стильовою ознакою його музики з відповідним комплексом піаністичних засобів і прийомів. За будь-яких смислових векторів Ліст завжди ніби «вплавляє своє Я» (Я. Мільштейн) – до гармонії природи, мистецького творіння Краси, протирічних аж до «Мефісто», але правдивих життєвих проявів, до релігійно-духовної мети у Служінні Мистецтву і Богу.

Натуралістичні, на перший погляд, зображення природних картин ускладнюються у Ліста тими чи іншими психологічними колізіями, що виводить їх на абсолютно новий статус в ряду «музично-пейзажних» творів у втіленні музичними концепту «природа». Концептуальне поле мистецтва

виявляє найбільші індивідуально-особистісні ознаки з одночасним визнанням спільного універсального функціонального катартичного значення. Ідейно-творчі та музично-мовні, текстово-фортепіанні настанови Ліста протягом його вельми тривалого шляху являють безперечну (але не лінійну) динаміку на користь актуалізації концепту «релігія». Концепти «мандри» і «Его-концепт» демонструють наскрізний, вертикальний характер впливу, пронизуючи лістівську авторську концептосферу у цілому. Такий само наскрізний характер набуває і компонент «фортепіано», який у Ліста стає центром композиторсько-виконавського і загально-мистецького самовираження, засобом втілення найглибших і найскладніших рефлексій, а також провідником фундаментальних законів піаністичного мистецтва.

РОЗДІЛ 3

ВІД СТИЛІСТИКИ ДО СЕМАНТИКИ: ПРОЦЕС КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ В ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛАХ Ф. ЛІСТА

3.1. Мега-цикл «Роки мандрів» як антологія лістівських концептів

Будучи представленими так чи інакше у всіх практично творах (зокрема, й фортеп'яних) Ліста, перші три з проаналізованих у роботі концептів (Природа, Мистецтво, Релігія) буквально укладаються у концептуальну структуру фортеп'яного макроциклу «Роки мандрів», у якому перший цикл, як відомо, уособлює концептуальні риси Природи, другий – Мистецтва, третій – Духовності. Усі три цикли поєднані наскрізною ідеєю-концептом мандрів в узагальнюючому розумінні пошукового земного шляху до духовного осягнення. Логічно, що така глобально спрямована концепція Ліста вибудовувалася у макро-циклічній музичній формі сюїтно-поемного типу протягом кількох, досить різних у Ліста, періодів його творчості, що дозволяло їй вбирати у себе практично необмежену кількість частин-сегментів (у тому числі, т.з., додаткових) та структурувати їх за поемними принципами. Останній можна трактувати як своєрідний авторський «жанровий концепт» поемності.

Як і Гете у своїх «Роках мандрів», Ліст демонструє не стільки розрізнення, скільки діалектичну єдність культури (духу) на всіх її рівнях – природи (науки), мистецтва, релігії (духовності). Ці філософсько-естетичні універсалії, художні смисли, що виростили у лістівському втіленні до ясності і глибини концептів, найбільш повно і послідовно були втілені у програмному фортеп'яному макроциклі «Роки мандрів». У цьому творі, як ні в якому іншому, зійшлися практично усі лістівські музично-естетичні і музично-мовні новації. Тут і «нова програмність» як уособлення синтезу мистецтв у специфічній якості музично-інструментального подання, і новий підхід до трактування циклізації (поемо-сюїтного, сонатно-однчастинного – сонатно-фантазійного типів), і новий тип піанізму (у втіленні програмно-концепційних

засад музичного мислення, винайдення специфічних форм фортепіанного руху, фактурно-артикуляційних і часопросторових засобів, тощо), нарешті – новий тип музичного мислення на інструменті з метою втілення концептологічних засад музики (як синтезу її з філософією та лінгвокогнітологією). Вже у передмові до «Альбому мандрівника» (який передує і в подальшому постає в основі макроциклу «Роки мандрів») Ліст писав: «Внутрішній і поетичний смисл речей, духовна сутність, яка укладена в усьому, як мені здається, проявляється особливо в творах мистецтва, які красою форми пробуджують в нашій душі почуття і думки» [цит. за 95, с. 17]. Музика, на думку Ліста, подібно архітектурі, крім різних стилів, має ще й свою думку, «язичницьку або християнську, похитливу або містичну ... так само, а може бути, ще сильніше музика має свою *приховану думку, свій ідеальний смисл (курсії наш – Ч.С.)*» [там само]. Цей ідеальний смисл, «проговорений» музичною, а у випадку фортепіанного циклу, фортепіанною мовою, і поглиблений іншомистецькими асоціаціями нової програмності, сам стає для романтичного Автора-виконавця «вічним пошуком», мандрами-станом, зупинка в яких негайно стане втратою вказаного смислу.

Тому цикл «Роки мандрів», дуже «фортепіанний», одночасно виступає філософсько-естетичним маніфестом Ліста, справжньою енциклопедією його художньої і культурної концептосфери, здатної у специфічній гнучкій масштабній дискретно-континуальній формі вільно «дихати», збагачуватись, поглиблюватись, конкретизуватись, поширюватись, вбирати будь-якого масштабу новації при збереженні цілісності форми; тому займає особливе місце в фортепіанній творчості взагалі та у лістівській, зокрема. Загальний обсяг роботи над трьома «Роками» охопив біля 40 років творчого життя Ф. Ліста – від початку 1830-х до кінця 1870-х років. Над будь-яким іншим твором композитор не працював так довго і багато, по кілька разів удосконалюючи окремі п'єси, додаючи нові, перекомпоновуючи ціле, враховуючи власні нові смислові підходи і піаністичні відчуття. Так, «Перший рік мандрів» (9 п'єс) писався і редагувався протягом 1836-1854 років і виданий

1855 року; другий (7+3 п'єси) – упродовж 1838-1849; третій (7 п'єс), після 12-річної перерви, але у безнастанних духовно-творчих пошуках-«мандрах» – з 1867 по 1877 рік.

До середини 1830-х (тобто, початку роботи над п'єсами циклу) Ліст сягнув досконалості свого виконавського мистецтва, створивши концертний піанізм в його сучасному вигляді; запропонувавши його новітній напрямок з власною школою та численними послідовниками. Новий піанізм Ліста, у тому числі, прагнув передати універсально (синтезовано) відчутні образи – ті емоційно-картинні враження, що безпосередньо збуджували його творчу фантазію у роки мандрівок під час спілкування з природою або знайомства з творами живопису, скульптури, а також ті враження, що викликали зорові, картинні уявлення від прочитаної літератури, зокрема «Паломництва Чайльд-Гарольда» Байрона (звідки запозичені епіграфи більшості п'єс «Першого року»), «Років мандрівок Вільгельма Майстра» Гете, та, можливо, деяких інших не кажучи про «вічну тему» подорожі духу, уявні мандри Данте. Усе це відбивалося в знаменитих «музичних картинах» Ліста – програмних п'єсах, виключно багатих за охопленням життєвих явищ, зокрема тих, що увійшли до макроциклу «Роки мандрів». Ці «музичні картини», подібно безцінним «цеглинкам» з різних часів і просторів, які увібрали-накопичили найрізноманітніші враження й думки, склалися у Ліста у грандіозний чарівний всесвіт, де неодмінно знаходили «порозуміння», спільні інтереси і цілі, виявляли глибинну, первісну спорідненість – у формі фортепіанного циклу різномасштабних і різножанрових п'єс, поєднаних конкретикою концептологічних (крупних, «згустками смислів») настанов. Поступовій концептуалізації підлягає широке коло життєвих явищ: світ почуттів, філософських роздумів, вражень від природи і творів мистецтва.

Безпосереднім приводом для створення «Років мандрів» послужила подорож музиканта в другій половині 1830-х рр. по Швейцарії та Італії. Первісним варіантом цієї «Швейцарської поеми» послужив фортепіанний цикл «Альбом мандрівника» з характерним підзаголовком «Враження і

поетичні сторінки» – тобто конкретика й різнобарвність чуттєвості (зокрема, й «вторинної», через фортепіанне звучання) і принцип поетизації були закладені у композицію під час, коли Автор-виконавець ще точно не усвідомлював кінцевого результату (нової фортепіанної циклізації). Цикл «вражень» складався з 19 п'єс і трьох частин: I – «Враження і поетичні сторінки» («Ліон», «Валленштадське озеро», «У джерела», «Женевські дзвони», «Долина Обермана», «Каплиця Вільгельма Телля», «Псалом»); II – «Квіти альпійських мелодій» (складався з дев'яти п'єс, які не мають програмних назв); III – «Парафрази» («Сходження на Альпи», «Імпровізація», «Вечір в горах», «Ноктюрн-пастораль»). Як бачимо, концепти «природа» і «мандри» формувалися первинно у майже повному обсязі, інші концепти «мистецтво» («Долина Обермана»), «релігія» («Псалом»), «Его-концепт» (у спиранні на суб'єктивність враження) – більш поступово, набираючи свої властивості. Втім, як від початку, так і у сучасному завершеному вигляді, було б неправильним сприймати окремі п'єси або цикли п'єс «прив'язаними» до одного певного концепту – останні завжди так чи інакше накладалися у цілісній, єдиній лістівській концептосфері один на одний, перехресшуючи-збагачуючи власні впливи (на музично-мовний бік вираження і, через нього, на слухача).

Очевидно, по мірі нарощування кількісних і якісних показників «вражень», наявні п'єси перероблювались, додавались нові, явно відбувався процес внутрішньої концептуалізації «вражень», підкріплений виконавсько-композиторським досвідом і новаційністю, що врешті решт вилилось у грандіозну композиційну систематизацію. «Перший рік мандрів» Ф. Ліста склався по слідах реальних мандрів композитора: по Швейцарії (1835-1837; написання «Першого року» 1836-1854) і переважно втілює образність концепту «природа»; «Другий» – по Італії, «колиски мистецтв» (1837-1839;

написання «Другого року» 1838-1849)⁸, тож присвячений концепту більшою мірою «мистецтво»; нарешті «Третій рік» (написання 1867-1877) – це найглибші «мандри духу» і творчого шукання митця передостаннього (1860-1870) і останнього (1880-ті аж до 1886) періодів творчості «Третій рік мандрів» посідає гідне місце у відтворенні переважно концепту «релігія».

«Рік перший: Швейцарія», куди увійшли п'єси: «Каплиця Вільгельма Телля», «Валленштадське озеро», «Пастораль», «У джерела», «Гроза», «Долина Оберман», «Еклога», «Туга за батьківщиною», «Женевські дзвони», вибудовується за принципом контрастних зіставлень частин і спрямовує свій вектор розвитку від громадського пафосу старовинної знаменитої каплиці (на фоні природи), через споглядальні і радісно-енергійні природні (чуттєві) картини-стани до семантичної кульмінації – шостої п'єси циклу, «Долина Обермана», далі, до багато в чому нав'язаних нею – ліричної «Туги» і барвисто-символічних «Дзвонів».

Оригінальним авторським засобом інструментальної програмності (і концептуалізації) у «Роках мандрів» виступив специфічний синтез мистецтв (кожна п'єса «Років» крім поетичних епіграфів і великих цитат, містила малюнок-обкладинку, спеціально виконаний художником Кречмером). Багатогранна Природа подається з декількох боків [4, с. 205], а музичні образи народжуються у синестезії почуттів. Перший тип представлений п'єсами, пов'язаними з чарівними замальовками альпійських краєвидів, які, на перший погляд, надихають безтурботність і спокій, природа ніби вабить, заколисує. Так, байронівський (їх у циклі більшість) епіграф до п'єси «*На Валенштадському озері*» (№2) – «...гладь озера! Простор твой тихоструйный, / столь чуждый шума – словно шепчет мне, / что должен я уйти от жизни бурной, / от мутных волн – к прозрачной глубине»⁹ з закладеною картинністю відчутно відсилає піаніста до останніх рядків, коли пейзажна картинність

⁸ Взагалі з 1837 по 1847 роки митець досягнув своїми концертами майже увесь європейський континент (від Португалії – до України і Росії, зокрема грав у Києві, Одесі, Миколаїві, Львові, Бердичеві, Житомирі, Єлісаветграді, Чернівцях, Кременчуці, Москві, Петербурзі; від Швеції – до Греції)

⁹ Усі тексти епіграфів цитуються за роботою В. Петрова [13]

перетворюється на психологізовану мораль, звернену до внутрішнього світу людини, «прозорі глибини» її духовності. Виконавцю необхідно відтворити ці грані – від зовнішньої краси природи, де людина не завжди відповідає їй своєю внутрішньою красою. Стриманий прозорий супровід, барвисті гармонії ніби малюють широкі далі, народжують звукову й навіть оптичну перспективу, але світла мелодія у високому регістрі – мета, до якої необхідно долучатися. Психологічні параметри піанізму мають бути втіленими за рахунок якостей фортепіанного звуку, туше, багатомірності фактури. «Женевським дзвонам» (№9) знову передує Байрон – «...полночь спала, озеро было / спокойно, небеса покрыты звездами / мы плыли вдаль от берега / . / я больше не живу в себе самом, – / я часть того, что вижу». Маємо ту саму трансформацію від картинності до психологізму у прагненні душевного спокою вдаль від суєтного життя не «на природі». Ноктюрнове коливання 6/8 на легких хвилях чистого гірського озера; альпійське розряджене повітря, в якому далеко разносяться дзвінки удари дзвонів-пасажів і дзвонів-акордів. Образ церковних дзвонів притягнутий марно – адже тільки у поверненні до Бога можна знайти жаданий спокій (нагадаємо, що кінцева редакція «Першого року» відбулась вже у 1855 році). Ноктюрну «У джерела» (№4) передпосланий текст Й. Шиллера – «В шелестящей прохладе / начинаются игры / юной природы». Грайливо-скерцозні пасажі з «легкими» стакатними басами, постійними композиторськими ремарками «tranquilli», «dolcissimo», «brillante», «dolce e grazioso», демонструючи гру води (природи) і юних красунь (людини), що відчувають свою привабливість, молодість, енергію – знову гра замальовок та психологічних станів. Але від виконавця тут вимагається справжня майстерність фортепіанної техніки і технології звуковидобування.

Дещо інший, але близький «замальовкам» тип програмних п'єс, пов'язаний з красою простоти життя на природі (пастухів в горах) з неодмінною паралеллю до внутрішнього світу героя («Пастораль» – №3, «Еклога» або «Чайльд Гарольд» – №7, «Туга за батьківщиною» – №8). У цих

п'єсах задіяні хороводні наспіви, веселі (№7) та сумні (№8) пастуші награвання, супроводжувані гудінням волинки (Ліст використовує справжні швейцарські наспіви). «Еклога» або «Чайльд Гарольд» має байронівське поетичне передумання – «Встает заря, и цветет ее ланит / росистым благовонием оваян, / И облаков улыбка мир живет / .../ Проснулась жизнь, и ею вновь одаян / горящий день» – з радісними награшами. Але авторські ремарки «dolce», «grazioso», «sempre dolce» вимагають постійної виконавської уваги з точки зору фортепіанного звуковедення у паралель до пастушого духового інструмента. У п'єсі «Туга за батьківщиною» (№8, відразу після веселого награшу) привнесений досить великий прозаїчний (але поетизований) текст Е. Сенанкура: «Я ніколи не бачив картини Альп, яка б так їх висловлювала, як справжня альпійська пісня. Пісня пастухів не тільки викликає спогади, вона малює, перші ж звуки її переносять вас у полонини, неподалік гірських рудувато-сірих скель, під холодне небо і пекуче сонце. Ви на вершині округлих пагорбів, вкритих пасовищами. Ви переймаєтеся повільністю оточуючих речей і величчю місцевості» (Е. Сенанкур. Лист Обермана «Про романтичне висловлювання і пастуші пісні»). Ця надзвичайно поетична сторінка «Мандрів» – своєрідна лірична вершина циклу з імпровізаційно забарвленими змінами темпів і тональностей, емоційними сплесками та «зависаннями», присутність інтонації збільшеної секунди спрямовує виконавця до національно-особистого. Окрім відповідності поетичному образу піаністично-звукового наповнення потребується композиційна цілісність викладу.

Інша група п'єс («Каплиця Вільгельма Телля» – №1, «Гроза» – №5) виказують суперечливий характер природи й внутрішнього світу героя у їх цілісності (номери мають свою симетрію розташування серед пасторальних, грайливих, ліричних). Це бурхливо-бунтівні, героїчні п'єси з відповідними «фірмовими» лістівськими музично-інструментальними засобами – потужними, повнозвучними акордами, октавними пасажами, рояльними (оркестровоподібними) тремоляндю і вібрато, тріольно-дуольною поліритмією,

енергійним пунктирним ритмом, чергуванням рук у акордах, найшвидшими темпами. У *«Часовні Вільгельма Телля»* Ліст використовує у якості епіграфа девіз швейцарських повстанців у національно-визвольній боротьбі: «Один за всіх, усі за одного». Підкреслимо, що це перша п'єса циклу, і вона співзвучна угорським настроям тої пори. Лаконізм самого епіграфу тільки підкреслює рішучість Героя. №5 – *«Гроза»* – перегукується з №1 і має байронівський епіграф: «Где ваш предел, о бури? Ваши ль стоны / звучат порой в сердечной глубине? / Иль ваши, как орлов, жилища в вышине?». А амплітуда Горнього/Низького – з реєстровим «розмахом» фортепіанно-«оркестрової» фактури, міцна сила проявлень духу – з силою природної бурі – міццю концертного рояля Ліста та усього його героїчного обліку.

№6 – *«Долина Обермана»* – найвідоміша, центральна п'єса циклу. Вона займає й особливе місце у загальній драматургії та у власному, специфічному уособленні романтичної «цілісності протиріч», а також має величезний навіть для Ліста епіграф. Твір опрацьовує типовий образ доби романтизму – «суперечливий внутрішній світ “молодого чоловіка ХІХ століття”, його вічні сумніви, коливання і пристрасні пориви... нескінченні трансформації, здійснені з властивою Лісту майстерністю, передають мінливі душевні настрої героя – від безнадійного смутку до екстатичних поривів» [Друскін, с. 206]. За вказівкою М. Друскіна, «скорботна низхідна мелодія, з зітханнями і протяжними затриманнями, стала свого роду “інтонацією епохи” для втілення елегійних образів» [там само]. Її суперечливі настрої натхненні відразу двома позамузичними джерелами – романом в листах французького письменника першої половини ХІХ століття Е. Сенанкура і строфою з *«Паломництва Чайльд-Гарольда»* Байрона. Отже в епіграфі поєднується наступна послідовність літературно-поетичних (Лісту ніби не вистачає однієї фрази або автора) цитат. Спочатку в рамках одного об'ємного епіграфу виступають два прозових тексти роману *«Оберман. Листи, видані Сенанкуром»* Е.П. Сенанкура: «Чого я чекаю? Чим я є? Про що запитувати природу? Кожна причина невловима, кожен фінал оманливий, всяка форма мінлива, повсякчас

вичерпується... я відчуваю, що я існую, щоб виснажувати себе в неприборканих бажаннях, щоб насититися спокусами фактичного світу, щоб залишитися приголомшеним його сповненими млістю оман» (Сенанкур, Лист Обермана № 53), «Невимовна чутливість, чарівність і мука наших суєтних років, широке усвідомлення природи – всюди тяжкої і всюди незбагненої, всесвітня пристрасть, байдужість, запізніла мудрість, солодке самозабуття; всі потреби і глибока туга, які може таїти в собі серце смертного – все це я пізнав, все випробував в цю незабутню ніч. Я зробив зловісний крок назустріч порі старезності; я марно витратив десять років мого життя» (Сенанкур, Лист Обермана № 4). Далі у нескінченних сумнівах Ліст додає ще дев'ятирядковий фрагмент з Байрона: «О, если бы нашел я воплощенье / и выразил хотя б не все, хоть часть / того, что значит чувство, увлеченье, / дух, сердце, разум, слабость, сила, страсть, / и если б это все могло совпасть / в едином слове “молния” и властно / сказало бы, что жить дана мне власть, – / о, я б заговорил! – Но ждате напрасно! / Как скрытый в ножнах меч, зачахнет мысль безгласно». У цій п'єсі концентруються духовно-філософські, суто романтичні – суперечливі осягання цілісності буття як єдності Природи, людської індивідуальності, мистецтва, загальнолюдських цінностей земного та надземного порядку.

Таким чином, у Ліста «аналіз пейзажних типів світосприйняття, а не оцінка умов географічного середовища, дає більш точне уявлення про внутрішній світ людини відповідного культурного періоду» [дьякова, с. 3], як це відбувається у «Першому році» – марення-розчинення у чарівних краєвидах (№№ 2, 4, 9); краса «простого» життя на природі (№№ 3, 7, 8); бурхлива суперечливість і боротьба (№№ 1, 5); нескінченна мінливість душевного настрою – від безнадійного смутку до екстатичних поривів (№ 7) – складають специфічну «цілісність протиріч» романтичного героя як єдності Природи, людської індивідуальності, загальнолюдських цінностей земного та надземного порядку. Домінантною метафоричної моделлю є модель «людина-природа». У творах Байрона (Ліст чотири рази з дев'яти обирає цього автора

для літературно-поетичних епіграфів у «Першому році») природа швидше відображає настрій поета або його героя, їх сприйняття світу чи ситуації. Саме прийом «мандрів» надає органічної можливості поєднання протиріч картин-пейзажів, станів, почуттів від вражень мальовничих швейцарських Альп.

«Другий рік мандрів» опрацьовує у цілісності, багатогранності й протирічності образу романтичного героя важливий постулат його картини світу – концепт «мистецтво»: живопису (№ 1), скульптури (№ 2), поезії (№№ 4–7), музики (№№ 3, 8, 9), танцю (№ 10) – останні зокрема, з популярних мелодій, оперної арії, фольклору. Кожній п'єсі, за бажанням Ліста, нотне видавництво, окрім вказаних Лістом програмних назв та епіграфів, мало додати живописну «програму». Причому у деяких випадках композитор конкретно вказував джерело («Заручини», «Мислитель», сонети Петрарки), в інших художник Кречмер мав зобразити дещо тематичне на свій розгляд (в «Канцонетті Сальватора Розі» це роза і портрет Сальватора – Кречмер виявив знання творчості митця у втіленні двох його улюблених тем у живопису). Звичайно, за мистецькими враженнями герой «Мандрів» вирушає до Італії, де саме повітря століттями всмоктувало й плекало мистецькі ідеї та форми. Звернення у перших двох п'єсах до зображального мистецтва не випадкове, адже романтичний посыл про універсальність поетичного почуття багато в чому базується на тій тезі, що «пізнання світу романтиками відбувається у візуальній системі. Вони бачать, прозрівають, вгадують обриси, і, нарешті, втілюють в цілісності і повноті зафіксоване духовним, внутрішнім поглядом» [71, с. 7]. Кожна з п'єс цього циклу більш індивідуальна за задумом і поєднується з наступною за принципом контрасту. Так, ліричні «Заручини» за відомою картиною Рафаеля – з ніжною мелодією, що народжується з прозорого рамплісажного фону, ніби «огортаючи» її – контрастує із суворим «Мислителем» по скульптурі Мікеланджело, втіленим в звучанні похмурого похоронного маршу – відповідно до віршованого епіграфу – чотиривіршу самого Мікеланджело Буанаротті на п'єдесталі, в якому оплакуються лиха батьківщини: «Мне слаще спать и еще отрадней – быть из мрамора. / Пока

царит позор и пошлость, нищета и тирания, / не чувствовать и ничего не видеть для меня блаженство. / Поэтому умолкни, чтоб меня не разбудить» (примітно, що цей, як і багато інших епіграфів до п'єс циклу, опубліковані лише у виданнях зарубіжних видавництв). Епіграф чітко висловлює зміст п'єси, в якій, за зауваженням Ц. Рацької, «Важкими як удари похоронного набату є акорди в басах. До жаху мертві, що сковують серце, співзвуччя (інтервали, квінти), незмінно закінчують кожну фразу. А над усім цим владно панує суворий, строгий ритм, Останні, ледь чутні удари і, все занурюється в довге мовчання. Композитор ніби запрошує слухачів вшанувати пам'ять великого, трагічно самотнього художника» [154, с. 62].

В п'єсі «*Канцонетта Сальватора Рози*», № 3 з другого зошиту «Років мандрів» (Кречмер намалював квіти і портрет Сальватора Рози – живописця, поета і музиканта XVII століття) Ліст (як четвертий авторський шар) використовує не тільки текст «Пісні гондольєра» з опери «Отелло» Д. Россіні, а й її мелодійний матеріал, транспонований на малу секунду вище (A-dur замість As-dur). Текст стає «підстрочним» виразником змісту п'єси, не виконується голосом, але повинен налаштувати на певний образ виконання. Крім жанрового нахилення канцонети використовуються риси фантазії, ричеркара, маршовості, що вплинуло й на формотворення мініатюри – тричастинність з рисами куплетно-варіаційної форми з варіантним розвитком. В цілому п'єса втілює образ життєвої сили, радості.

Три фортепіанних *Сонети Петрарки* – № 47 («Благословен день, місяць, лето, час / И миг, когда мой взор те очи встретил!», № 104 («Мне мира нет, – и брани не подъямлю, / Восторг и страх в груди, пожар и лед»), № 123 («Я лицезрел небесную печаль, / Грусть: ангела в единственном явленье. / То сон ли был? Но ангела мне жаль»)) – «тричі» концентрований любовно-ліричний центр «Другого року». Усі три підсилюють лірико-суб'єктивну спрямованість первинного поетичного жанру, спроектовану на фортепіано. На слушне міркування К. Зенкіна, «в Сонетах Петрарки Ліст досягає найвищого синтезу вокального та інструментального начал. Як і в більшості зразків любовної

лірики, при створенні мелодії він орієнтується на ритм слова, віршованого тексту (італійський текст Петрарки поміщений перед кожним сонетом)» [72, с. 144]. Отже бажаний синтез мистецтв дійсно отримує нового статусу – омузикалення незвучного (епіграфи і зображення не публікувалися у словянських видавництвах, а виконавці не зачитують їх під час гри) поетичного слова.

Окремої уваги потребує останній номер «Другого року» – *фантазія-соната «По прочитанні Данте»*, яка фіксує одну з узагальнених характеристик часу – Данте-теми. Мандри тут постають не звітом про справжні події і не фантастичною подорожжю. «Божественна комедія» – це ті «мандри душі», шлях до порятунку через спокуту гріхів, чого прагне усе життя Ліст. Дантівське «*nella mia mente*» («в моїй душі») або «*nel pensier*» («у думках») відтворює духовну подорож, внутрішній світ в ірраціональному аспекті. Отець Г. Чистяков, посилаючись на останню лекцію М. Мамардашвілі, підкреслює ідею духовної подорожі (споріднену й Лісту): Страшний суд «є вказівкою на властивість кожної хвилини нашого існування, а не чогось, що з нами буде в якомусь майбутньому ... Страшний суд означає просту річ: тут і зараз ти повинен отримати сенс з досвіду, щоб він погано потім не повторювався, повинен завершити життя і відродитися або воскреснути з уламків і попелу минулого» [119]. О. Коваль вказує на особливу орієнтацію «Божественної комедії» на Біблію: подібно до останньої, «твір Данте має дуже глибокий задум і складається з чотирьох рівнів: буквального (або фактологічного), алегоричного, морального і аналогічного (спрямованого до Ідеалу)» [82, с. 7]. Самобутність Фантазії-сонати Ф. Ліста пов'язана зі специфікою лістівського програмного методу, який відрізняється найчутливішою музичною реакцією на філософські питання поетичного джерела, зокрема, антиномії «Пекло – Рай». Ліст був першим (поряд з Достоевським), хто вивів фігуру диявола-«Мефісто», як зворотний бік «богоугодної» особистості, заклавши основу сучасного мистецтва з його іронією і метаннями. Зв'язок Фантазії-сонати з іншими п'єсами цього альбому

є багаторівневим (зокрема, на рівні відбиття ідеї гімну), а сама вона, як і весь альбом, цілеспрямовано пов'язаною з святою ідеєю Паломництва (у попередніх п'єсах – до святинь Мистецтва, у тому числі). Кульмінацією розкриття цієї ідеї стає побічна партія, де гімн синтезується з Магніфікатом, позиціонуючи концепцію Любові через романтичне загострення трагедійного почуття розриву між Ідеальним і Дійсним (зокрема, ідею Мрії про назавжди втрачену Кохану, як у «Божественній комедії» і бетховенській Сонаті-фантазії № 14), де загибель героя, Поета, є єдиним способом наблизитися до Ідеалу як кінцевій меті «Мандрів мистецтва». На цьому вищому концепційному рівні фантазії-сонати проявляється глибокий взаємозв'язок із загальною поетичною ідеєю збірки Другого тому «Років паломництва» – Служіння Мистецтву і Любові, релігійною у своїй основі. В цій величній жанрово-інтонаційній єдності Ліст узагальнює ідею Фантазії-сонати і пов'язує її з сакральною концепцією італійського тому «Років паломництва» і з «Божественною комедією» Данте Аліг'єрі, а також випереджає ключову ідею «Третього року паломництва». Слід відзначити і важливі, на погляд сучасних дослідників [нагл, торкев], ладо-тональні новації сонати, передусім вільне використання тритону («диявол» в музиці), який ділить октаву на збільшені кварта, що складаються, у свою чергу, з трьох цілих тонів. Розвиток же ідеї цілого тону, яка об'єднує твори Веймарського періоду з пізніми фортепіанними творами, робить тональну архітектуру невпевненою» [4, с. 102], поступово розгойдуючи функціональну гармонію (тяжіння змінюються на актуалізовані хромати та стабілізацію за рахунок метро-ритмічних структур).

Танцювально-сюїтний додаток до «Другого року» під назвою «*Венеція і Неаполь*» включає три номери: «Гондольєра», «Канцона» і «Тарантела». Вже знайомі жанрові нахилення перших двох органічно долучають тарантельність, утворюючи в цілому славу народному (італійському) мистецтву, як відомому живильному середовищу мистецтва «твореного» і як уособленню таких концептуальних компонентів, як «народна філософія», міфологічність, пісенність, танцювальність та ін.

Таким чином, «Другий рік мандрів» виявляє вже значно складніший тип «вражень» за музично-мовними (фортепіанними) і композиційними ознаками. Семантичний вектор концепту «мистецтво» вибудовується за принципом занурення до ключових філософсько-мистецьких «вічних тем» (любов, смерть, Данте-тема, спокута тощо) з акцентуванням лірико-психологічного начала (три сонети, соната-фантазія), що потребувало й нових музичних прийомів, зокрема, створення нової жанрової форми (одночастинна програмна соната-фантазія) з введенням її до циклічної форми, що повністю перегортало уяву про музичну композицію. Концепт «мистецтво» як втілення Служіння виявився у цьому випадку найбільш відповідним в цілому, звичайно з виходом на концепти «релігія» (у глибині замислу) і «Его-концепт» (Митець-Служитель).

«Третій рік мандрів», на перший погляд, повертається до мотивів Природи (про що свідчать програмні назви трьох п'єс з семи). Але тут зовсім інші настрої (і музично-мовні фортепіанні засоби). Пройшовши довгий шлях власних душевно-духовних мандрів як митець, особистість, духовна особа, переживши трагічні події, Ліст прагне вже не бачить у природі минулого заспокоєння, марення, композитора турбують думки про смерть (дві поховальні пісні – тренодії у підзаголовках «Кипарисів вілли д'Есте»; «Sunt lacrymae rerum»; «Траурний марш»). Розрада приходить з Небес («Ангелюс», «Догори серця», середній епізод «Фонтанів»). «Мандри» третього циклу спрямовані від Небес («Ангелюс) через земну скорботу (№№ 2, 3, 5, 6) і красу (№ 4) до Небес («Догори серця») як Неперебутнього, Вищого. Фактурно-гармонічний імпресіонізм більшості п'єс «Третього року» втілює, поруч з осучасненням композиторської мови, певний «феномен універсально-узагальнюючої музичної мови другої половини XIX століття», де позначилися «інтернаціональні спрямування “космополіта” Ліста» – «громадянина світу»: «угорське дитинство, паризька юність, зрілі роки в Німеччині плюс враження, почерпнуті під час гастролей в ряді інших країн» [галеев], включаючи Україну та Росію. Сфера «Мефісто» (яка також мала місце у період 1869-70) у

«Третьому році» явно відступила на користь наміченим у духовному житті композитора «пунктам» його «мандрів»: «композитор ніби відмовляється від усього відчутно індивідуального на користь нейтралізованої за забарвленням звукової лексики 1860-1880-х років взагалі» [43] (хоча Ліста не може бути все «так просто» – складові його концептосфери не діють «поодинці») із свідомим заспокоєнням страстей і загальнолюдським тлумаченням земних тягот та піднесеного славіння Бога. Концепт «релігія» тут заявляє про себе у повну силу. Через його складність і лістівські особливості у «Третьому році» виявляються багато з компонентів даного концепту і накладаються інші. Перш за все, тут по-новому функціонує концепт «природа», фортепіанно-мальовнича імпресіоністичність втрачає зображальну конкретику на користь мерцаючих-дихаючих живописних «півтонів»-станів, які постійно змінюються. З іншого боку їх невагомість, поетичність і легкість сприймається як неземне начало – ангельська краса, символіка кипарисів, спрямовані догори струмені фонтанів. «Его-концепт» виявляється у виявленій лінії думи про смерть (нагадаємо про недавні трагічні події у родині) – № 2,3,5,6; у присвяті № 1 онучці, у № 7 «У височину серця». В цілому Его-концепт (як і компонент «фортепіано») у Ліста присутні завжди. Як і у суміщенні його дійсного статусу «громадянина світу» поруч з «угорцем», ніби позбавлена психологізму молитовна універсальність Ліста завжди «авторська», він не коментує подій ззовні, він завжди сам бере участь. Так само і фортепіано – наскрізний компонент, який виступає співавтором у всіх лістівських новаціях і традиціях, фортепіано-мовні фігури завжди «під рукою», інструмент покійно «віддасть» і «підкаже» Автору-виконавцю потрібні виразові засоби – від бравурно-концертних до стримано-лаконічних. І, нарешті, наскрізним «персонажем», що організовує «зверхзвязки» циклу, стає мандрівник-митець і пов'язані з його обліком пошук себе, Краси, духовності тощо – тобто концепт «мандри». Такий «крещендоподібний» у своїй спрямованості до духовних вершин вектор, як в романтичній поемі, скріплює і спрямовує розвиток музичної думки (на рівні окремих п'єс, окремих трьох циклів «Років» та мегациклу у цілому, фіксуючи

один із проявів традицій музичного романтизму XIX століття. Образ мандрівника, з одного боку, не є конкретним і не є чимось незмінним – він постає як якесь субстанціонально-духовне начало, що шукає і, можливо, сам випромінює світло. Автор не закріплює за ним стабільних динамічних, темброво-фактурних або тематичних характеристик, повідомляючи значення символу [165, с. 329]. З іншого боку, відчувається присутність автора-мандрівника (поєднання з Его-концептом); саме його «очима» й у його відчуттях ми сприймаємо природні, мистецькі та релігійно-духовні явища й артефакти, як би слідуючи його «шляхом».

Таким чином, лістівські концепти в цілому виступають у синкретичній єдності – єдиній концептосфері, з власною системою «відносин»-взаємопроникнень семантичних компонентів. Органічність дії всієї концептологічної системи скеровується саме музичними (і фортепіанними) – музично-мовними засобами-знаками, саме музика виявляється найбільш здатною до втілення і самозростання «згустків смислів». Подібну думку вимовляє К. Зенкін: «синтез музики і слова на рівні інтонування має у Ліста ту ж саму природу, що й на рівні смислу цілого. А саме – музика самодостатня, але при цьому активно випромінює свій смисл зовні, за свої межі. Романтичний синтез мистецтв ... є ... матеріалізацією вихідних зсередини музики її власних смислових "випромінювань"» [71, с. 47].

3.2. «Поетичні та релігійні гармонії»:

концептуалізація антиподної пари Земне-Небесне

Даний цикл певною мірою відтворює фаустіанську концептуальну настанову протистояння Добра і Зла, але все ж явно тяжіє до духовного концепту «Релігія». Усьому циклу, а також окремим його частинам передують у якості епіграфу вірші з однойменної збірки віршів Альфонса де Ламартіна – поетично-духовного наставника композитора. Назва тексту «З глибоким почуттям туги» відсилає до нового часу світової скорботи, сентиментальності і патетики, як характерної для французького раннього романтизму

проблематики смерті, але Автор-виконавець тут постає як миротворець, який вірить в гармонію і цілісність світу.

Робота над даним циклом (як і над більшістю інших) охопила у Ліста в цілому, разом з редакціями, більше 20 років (в нотах та довідниках звичайно позначають 1845–1853). Але композитор взявся до цього твору ще у молоді роки, на початку 1830-х, у 1834 вже була видана перша редакція циклу. Наприкінці 1840 – початку 1850-х (період «мудрого піанізму») Ліст піддає авторським редакціям-удосконаленням багато зі своїх творів, написаних раніше (етюди, рапсодії, концерти, «Роки мандрів» та інше). Такому удосконаленню підлягли й «Поетичні та релігійні гармонії». Восени 1847 – взимку 1848 років, перебуваючи у Катерини Вітгенштейн у подольському маєтку Ворониці, Ліст не тільки переробляє тексти п'єс циклу, а й створює три нові – «Заклик», «Благословення Бога наодинці» і «Гімн любові» (видана ця нова редакція була у 1853 році). Суперечлива особистість Ліста, ще з юності мала тяжіння як до найяскравішої, майже епатажної концертності, так і до релігійно-духовних мотивів, що виявилось у співіснуванні життя артиста-куміру, переможця та, згодом, у вступі до церковного сану, в даному випадку зосередилась на другій іпостасі. Фактичне тяжіння Ліста – пророка від мистецтва, «апостола романтизму» – у всіх випадках до духовного пошуку і духовної проповіді мовою музики в даному філософсько-релігійному циклі виявилось відверто і одночасно яскраво. Цикл ніби звернений майстра піаністичної гри з відповідальністю його як інтерпретатора «говорити» фортепіанною мовою (від імені композитора і свого власного, особистісного) про духовні настанови буття, про «вічний конфлікт» Земного і Небесного, Життя і Смерті, Скорботи і Радості. Любові, Хаосу і Гармонії, Мистецтва і Віри.

Структура майже півтори години звучного «*Harmonies poetiques et religieuses*» така:

1. Invocation (Заклик);
2. Ave Maria;

3. Benediction de Dieu dans la solitude (Благословення Бога наодинці) (16:54)
4. Pensee des morts (Роздум про смерть) (12:59);
5. Pater Noster (Отче наш) (3:01);
6. Hymne de l'enfant a son reveil (Гімн дитини при пробудженні) (5:29);
7. Funerailles «October 1849» (Похоронна хода «Жовтень 1849») (11:55);
8. Miserere, d'apres Palestrina Мизерере, по Палестрине (3:49)
9. Andante lagrimoso (6:03)
10. Cantique d'amour (Гімн любові) (7:00)

Цикл рідко виконується повністю, адже вимагає не тільки моральної, душевної, а й піаністичної і фізичної напруги, певного слухацького налаштування. Виконання ж окремих п'єс, на наш погляд, збіднює зміст циклу. Цікаво, що для ювілейних концертів напередодні 200-річчя Ліста, неперевершений за інтерпретативними тонкощами музики цього автора італійський піаніст Альдо Чікколіні обирає (окрім часто виконуваного і дуже популярного Другого фортепіанного концерту) саме цей твір.

Поетична передмова до циклу «Поетичні і релігійні гармонії» запозичена Лістом у найпопулярнішого поета доби романтизму з не менш популярними меланхолічними думками про швидкоплинність життя, Альфонса де Ламартіна – з однойменної збірки віршів (інша збірка поета – «Нові поетичні роздуми» – надихнула Ліста на створення симфонічної поеми «Прелюди»), багато п'єс також мають в основі програму однойменних віршів Ламартіна («Заклик», «Благословення Бога наодинці», «Роздуми про смерті», «Гімн дитини при пробудженні», «Andante lagrimoso»), інші ж є авторськими транскрипціями духовних творів. Це являє собою авторську (вперше подібне знаходимо у Бетховена в 16-му квартеті: «Muss es sein? Es muss sein! es muss sein!») форму прояву синтезу мистецтв: «співаючий епіграф» (К.Зенкін [зенк слово]), тобто безпосередню підтекстовку, що зустрічається в циклі «як послідовно проводимий прийом» такого синтезу. Такі підтекстовки, на відміну від ремарок, дають композитору можливість «підкреслити саме інтонаційну, а не тільки абстрактно-сміслову єдність слова і музики» [71, с. 45], в чому і

виявляється авторський характер лістівського синтезу мистецтв як «безсловесний образ звучання слів» [там само]. Найбільш актуальними є підтекстовки у двох циклах Ліста – «Поетичні та релігійні гармонії» і «Різдвяна ялинка». Ці твори, різні за часом створення, музичною образністю строем і колоритом, поєднані втіленням концепту «релігія». Незвучні вербальні підтекстовки Ліста зумовлюють особливості характеру інтонування – темп, агогіка, фразування тощо.

Драматургія «Гармоній» вибудовується поетапно, утворюючи умовну тричастинність з сюїтно-поемними жанровими ознаками: квазі-вступ представляє експозиційну зав'язку драматургічної пари «Земне – Небесне». Після їх презентації як любові і сумніву (теза-антитеза) християнський канон виступає звучним передбаченням вирішення конфлікту (номери 1, 2); основна «частина» композиції (номери з 3-го по 8-ий) представляє квазісюїтне (не темпометричне, а концептуальне, образне) тричі попарне (симетричне) чергування образів Життя і Смерті з виходом до «Miserere, за Палестриною» у стилі майстрів старовинної поліфонії, без позначень розміру, як відсутність часових орієнтирів – сама вічність, з використанням тексту 50-го Псалма; квазі-кода (номери 9, 10) також у парному вигляді подає розв'язання конфлікту як подолання скорботних роздумів в сльозах, з логічним гімном любові і гармонії. Амбівалентність Земного – Небесного (позначена у самій натурі Ліста) найбільш представлена у п'єсах «Заклик», «Помилуй мене, Господи (за Палестриною)» і «Отче наш», які виступають свого роду «смысловими кульмінаціями» закладеного в «Гармоніях» протиріччя – рівного за емоційною силою прагнення людини як до світу душевних хвилювань, так і до споглядання Бога. Явище «гармонії» також базується на парних семантичних структурах: поезії та релігії, поезії та музики, душевного стану та звуковисотного музично-мовного виразу. Останній має символічне значення: тональність E-dur як знак Любові, до нього примикають gis-moll, e-moll, As-dur; з тональністю B-dur пов'язаний образ Богородиці. У частинах на молитовні тексти уподібнення богослужінню зумовлене чергуванням монодії

(як суб'єктивного) і хоралу (як об'єктивного). Має місце у циклі і числова символіка. Наприклад, розмір частини №2 дводольний, але на словах «Dominus Tecum» («Господь з тобою»), з'являються ознаки троїчності (тріолі), адже центральна християнська фігура трійці має чоловічий характер; частина «Pater Noster» – в розмірі 3/4. Образ же Богоматері показаний через четвірку, що виходить з жіночого начала «Ave Maria».

У № 1 «Заклик» ніби втілені суперечливість лістівського (і романтичного, в цілому) світогляду (від екстазу до сумнівів і скептичних настроїв), обидві сфери відтворюються фортепіанними музично-мовними засобами. Перша, гімнічна сфера показана через жанрове нахилення моральності, з ясною акцентованою прямою-мелодією призовного характеру, побудованою на пентатоніці в обсязі квінти. Щільна тріольна пульсація акордів на пом'якшуючій педалі (піаністичний ефект) спрямовує «релігійно-екстатичну» напругу фортепіанної тканини на октаву угору із завершальним акордом в однойменному Cis-dur з наступною паузою-зупинкою на ферматі. Фортова динаміка і настійливість тріолів складають враження непохитної Віри. Але після різкого модуляційного зсуву і напруженої зупинки-фермати (т. 21) все виявляється не таким вже непорушним: гучнісна динаміки змінюється на контрастне піано, тріольна пульсація «схудла» до октави і переміщена у «жіночий» верхній голос, одноголосний басовий мелодійний хід (останні чотири звуки якого є ракохідними щодо прими основної хоральної теми) подається у настирливо-сумнівному (акцентована синкопа на третю долю з залікованою першою) вигляді; відбувається і різкий ладовий зсув: після усіх дієзів – раптом бекари з бемолем. Разом з Автором-виконавцем ми опиняємось ніби у задзеркаллі – темному, непривітному і лякаю чому; первинна захопленість, виявляється, не була непохитною, як здалося на перший погляд (усе в руках Божих, «людина тільки припускає»). Втім, сумнів теж виявляється короткочасним: модернізована хоральність (з героїчною пунктирною октавною темою на ff) є гідною відповіддю внутрішньому (або зовнішньому) слабкому началу. Сперечання-сумнів розгортається у

розробково-варіативному викладенні з характерним ладово-дзеркальним зв'язком (у сумнівах тт. 34-35 кварта заміненюється на тритон, як в кривому дзеркалі, а в гімнічній сфері тт.. 40-41 мелодійний хід в обсязі сексти включає в себе висхідну квартову інтонацію); з нарощуванням гімнічного начала (висхідна квартова інтонація, підкріплюючі зверхбагатозвучані арпеджовані акорди на другу, потім другу-третю долі; невинне крещендування; грандіозна хоральна з поліфонізовано-протиспрямованим рухом акордів, які переважаються переможно-бравурними октавними пасажами-секстолями). Такі з'єднувальні та вихідні пасажі виконують важливу композиційну роль: виходячи із тематичного (моно тематичного) зародка вина специфічно уособлюють «споконвічно філософські і моністичні моделі «романтичної» філософії, і в такій мірі, немов різні музичні думки, виводяться з одного тематичного кореня: “Так все йде проти себе, повертається до себе і стає “єдиним з собою” – як постійно кружляється вихідна формула, з якої все виходить» [128, с. 36]. Така колоподібна структура монотематичного мислення композиційно виражає, як «естетичний суб'єкт розглядає себе в творі мистецтва, яке відображає нарцісизм, і сприймає себе в ньому як відображення Его. Таким чином, можна зрозуміти самопортретні риси багатьох композицій Ліста» [там само, с. 37], пояснити одну з причин акцентування нами у його творчості не просто «Я-концепт», а дійсно «Его-концепт». Призовні інтонації гімну абсолютизуються з «підкріпленням» каскадів пасажів та шаленої перемінної акордики у двох руках з переможним хоральним ствердженням наприкінці з несподіваним мерехтінням E-dur – cis-moll з двома (!) квартами у басу. Сумніви переможені, але й «вартість» була надвеликою, вона потребувала усіх фортепіанно-людських можливостей.

У другій частині циклу – «Ave Maria» – з'являється найважливіший елемент наскрізного розвитку усієї композиції та головне «знаряддя» християнина з темними силами (назовні і всередині себе) – молитва. Цей наскрізний елемент (музично-мовний і культурний знак) протягом циклу виступає як символ сфери Божественного. Незвучна підтекстовка виписаного

автором латинського молитовного тексту можна розглядати як наслідок вокального походження, що конкретизує програмний заголовок («Богородице Діво, Радуйся»). Втім, інструментальний переклад досить вільний; слова підписані без ритмічної деталізації. Їх можна співати разом з мелодією, але «спосіб запису швидше створює відчуття мовчазної, глибоко внутрішньої молитви, що утворює контрапункт до течії музики» [71, с. 46]. Канонічна християнська традиція відтворюється не тільки традиційному молитовному тексті, а й у чергуванні монодії (квазі-читця, «священника») і хоралу (громади вірян). Метрична дводольність складає парну опозицію першій частині, а також двоїчність власного тексту (на словах «Марія як матір Сина Божого з'являються тріолі, а «Pater Noster» йде в розмірі $\frac{3}{4}$ – від т. 34). Початкова поліфонічно-хоральна фактура апелює до старовинної поліфонії; арпеджовані ж акорди з початком незвучного тексту можуть бути асоційованими з розщепленням фактури на «голос» з інструментальним акомпанементом. Основна тема молитви варіативно змінюється, актуалізуючи в храмах грані чуттєвості й смирення страждаючої Богоматері. Тут закладається подальший розвиток «поза тональності» Ліста. Намагаючись порушити стереотипне сприйняття тих чи інших співзвуч, композитор, проте, дотримувався рамок, визначених в тональності «напівтоновими устремліннями. За допомогою посилення хроматизму в межах традиційного музично-мовного матеріалу, Лісту вдалося досягти певного типу тональності, точніше «знаходження поза рамками тональності» «використовуючи звичайні засоби» [128, с. 25]. Така «інтенсифікація хроматизму» дозволяє тональній централізації (в подальших творах) поступитися загальному вектору тяжіння, «який дробиться і мультиплікується, поглинаючи собою весь процес розвитку звуковисотної системи, одночасно залишаючись єдиним засобом її динамічної стабілізації. Іншими словами, тяжіння – є, але устою – немає. Це ще не атональність, але вже тональна дезорієнтація, або, по-іншому, «рух без тональності», «за межами тональності» [там само]. Наприклад, після згаданого розділу «Dominus Tecum», в якому акцентується аспект Богородиці, тема звучить в

тональності h-moll, квартовий хід (a-d) замінений на зменшену кварту (ais-d), ладо тональна символіка чого відома з часів Баха. Метроритмічна структура також є важливим драматургічним компонентом: співвідношення 3 і 4 (останнє – жіночно-Богородичне).

Третя частині «Благословення Бога на самоті» (створена пізніше) предваряється епіграфом однойменного віршу Ламартина. Я.Мільштейн відзначав [цит. за71, с. 46], що її тема ритмічно відповідає рядкам Ламартина таким чином, що й непідписані, вони легко підставляються, демонструючи «безсловесний образ звучного слова» (декламаційність, мовленнєні інтонації, широкий «розмовний» метр), а також виражений гімнічний вектор п'єси. Релігійне захоплення (сумніви однозначно відступають) розгортається у своєрідну «поему екстазу», які подаються через фортепіанно-інструментальні засоби: нагромадження пасажності та фігуративності з паралельним, різноспрямованим, мішаним рухом, «окутані» педаллю; арпеджовано-декоамаційні акорди; каденційні зв'язки; масивні акордові або октавні проведення теми). В рамплісажній фактурі можна виявити «звільнення хроматизмів» та актуалізацію квартових інтонацій, важливих для подальшого розвитку лістівських ладо-гармонічних тональних «нестійких» центрів. В тт. 51-53 і 67-69 звучить тема другої частини циклу, що посилює мовленнєно-інтонаційний контекст, одночасно утворюючи арочно-семантичний зв'язок молитовного захоплення. Прелюдійність (також тематично-тональний план) поєднує розділ *piu sostenuto quasi preludio* пов'язаний з попередньою частиною «Ave Maria». Так утворюється поемне нахилення циклу. Накопичення молитовного екстазу у Ліста (в його глобалістській манері) перетворюється на проповідь «на весь світ», тут уж неможливо сумніватися і не послідувати за проповідником. Тим «правильніше» наприкінці «усім разом» досягти умиротворення у піанній звучності, більш стабільній гармонії, мірному коливанні рівних квартальних вісімок, «зависанні» раніше рішучих пунктирів у ніжних піаністичних скорочених мотивах. Але це ненадовго (знову «людина

припускає»), і наступна частина циклу руйнує хиткий земний спокій роздумами про смерть.

Четверта частина, власне, так і називається – «Роздуми про смерть». Це питання у земному житті не так просто вивести до філософського й релігійного розуміння. З іншого боку – це неминуче питання для романтичної особистості, для Автора-виконавця. Двоякість розуміння смерті як «жаху реальності», кульмінації страждань та звільнення від них у початку справжнього, ідеального життя, вільного від земного полону передаються як поетичними (епіграф з Ламартина: «Є замріяні душі, яких самотність і споглядання невблаганно тягнуть до піднесеним думок ..., незмінно звертаються в ентузіазм і молитву ...»), так і музичними засобами. Обидва відрізняє глибоке почуття туги. Фортепіанний текст буквально рясніє знаками скорботи: численні зменшені септакорди, риторична фігура *catabasis* в басу, чергування монодії і хоралу (на відміну від другої частини – вже як плач і небесне долання скорботи), низхідні «ламентозні» секундові інтонації, речитативні «жалоби»-вскрики. Втім, лістівська !фортепіанна туга зривається на справжню трагедію: у чергуванні хвилеподібного прискорення-сповільнення темпів, ущільненні рампліжних елементів (квінтолі), розгортанні реєстрово-фортепіанного простору у повну міць і об'єм. В кульмінації звучить хорал «*De profundus clamari ad te Domine*» (текст 129-го псалма – «Молитви Сходження», що наставляє на праведний шлях, покайня молитва). Після буремно-страждального чергування поетичної вільності $5/4$ і $7/4$ з характерними ферматними паузами як «невимовного страждання», стабілізується розмір $3/4$; безперервні ремарки *dolcissimo* і тривалість темпу *Adagio* свідчать про заспокоєння, усвідомлення вибачення й правильності такого вибору. Світлу тема з «*Ave Maria*» (тт. 85; 128) пов'язує небесний світ як вічний. Втім наприкінці і цієї частини відбувається рух в межах «замкнутого кола»: в т. 184 низхідна катабазисна тема смерті нагадує про вічну її пам'ять, про необхідність перманентного каяття. Їй робко й смиренно

на ppp відповідають октави з «Ave Maria» (Вона завжди з нами, якщо ми тільки хочемо це почути-побачити).

Невпинна логіка поемо-сюїтного розвитку веде до **п'ятої частини** – «**Pater Noster**». Виходом з будь-якої «невідомості» є канонічна молитва. І звичайно, це сакральні слова, відомі кожному з дитинства – «Отче наш» (нагадаймо лексему «як Отче наш»). Це найменш масштабна частина циклу, адже «все зрозуміло», святі слова (підписані в нотах) вирішують буд-яку нашу проблему дивовижним, але перевіреним і надійним лаконічним засобом. Простота музично-мовної системи це підтверджує (де поділася лістівська піаністична бравурність? – вона відступає перед Істиною): тональність C-dur, «проста» ясна хоральність підтверджують сказане. В невеликій середині з'являється скромна «інструментальна» спокійно-дитяча фігурація, але ж ця п'єса – перекладення твору для чоловічого хору в супроводі органу.

Дві наступні частини – № 6 «Гімн дитини при пробудженні» і № 7 «Похоронна хода» – після, здавалося б, зрозумілого прояснення в «Отче наш» знову беруться до «розбірок» з нероздільно-альтернативною парою Життя – Смерть. Концептуальний взаємозв'язок двох частин-сфер підкреслений і тональною парністю: As у шостій і f у сьомій. Тональна сфера виявляє ще одну особливість: у «Гімні» постійно присутній і E – dur – «тональність Любові», як пронизує весь цикл, стверджуючи важливу мету молитовності. Перша частина – E, шоста – As / E), восьма – e / E, десята – E. «Дитячість» підкреслюється пом'якшено-тарантальною фактурою, чудово передаючи гімнічну «радість пробудження» (різних його смислах). Друга тема частини своїми речитативно-хоровими інтонаціями викликає демонструє псалмодійність на уявний текст, що недивно, адже ця п'єса перекладена для рояля з хорового твору.

ІІ пара – **сьома частина «Похоронна хода»** – підзаголовком «Жовтень 1849» відсилає нас до подій угорської революції. Пам'ять її героїв органічно втілюється у поемо-сонатній (лістівській одночастинній) жанровості. Тут ми чуємо «знайомого» нам Ліста і з точки зору фортепіанної мови – з рівномірною

важкою дзвоністю-ходою в басах та щільними дисонантними гармоніями із протяжними інтонаціями у пунктирних ритмах, демонстративною маршовістю у варіативному розвитку теми як уособлення народної сили; з квазіоркестровою крещендованою потужністю і різкими «трубними» закликами (мінор-похмура квазі-ГП); зі світлою реквіємно-скорботливою ліричною темою в *As-dur*, яка набирає розробкового драматизму (квазі-ПП) і підводить до маркатно-вольового, на тріольній пульсації, з хоральною темою в низькому регістрі рояля, епізоду (замість розробки) з нестійкістю хроматизмів, що врегульовується остинатною тріольністю та стабілізуючою маршовістю, а також лістівською метрично-поемною схемою «рух – гальмування – зупинка». Після цього фактурного «танення», ламентозного зітхання і великої (як перед новим випробуванням) зупинки на паузі-ферматі основна тема частини повертається у тріумфально-реквіємному, плавильному варіанті, з наступною героїчною кодою. Реприза – стрето-лаконічна, однозначна. Але в результаті поєднання-протиставлення двох сфер ми невпинно звертаємось до канонічного тексту «*Miserere*» наступної частини.

Восьма частина «*Miserere*», за Палестриною». Старовинний майстер поліфонії – один з улюбленців Ліста, співзвучний його творчим пошукам (особливо, останнього періоду). До речі, принцип наскрізного розвитку, ключовий для лістівської поемності та ораторіальності, вперше був розроблений в духовних мадригалах Дж. Палестрини, який через звернення до фугірованих структур акцентував експозиційні розділи. У Ліста григоріанський пісне спів-хорал стає важливим стилеутворюючим компонентом, як і так званий строгий стиль хорової поліфонії XVI століття. Завдяки їм композитор передає стан високої благочестивості, відчуженості і максимальної зосередженості на релігійних медитаціях. Додатковим засобом посилення зосередженості стану є різке обмеження обсягу вокалізуемого тексту (іноді буквально до однієї фрази). Дана п'єса циклу демонструє вказане повною мірою: простота мелодійно-гармонічного викладення, відсутність позначень розміру як своєрідна «втрата часових орієнтирів», візуально (у

нотній графіці) розтягнуті на цілий рядок такти. Це - музична апеляція до вічності, що підсилює звернення до тексту 50-го, покайного, псалма у канонізованій християнській сповіді.

Вірш-епіграф Ламартина «Сльоза чи розради» у **дев'ятій частині** – **«Andante lagrimoso»** – повертає до трагізму і скорботи земного життя, вічно омиваної сльозами (низхідні ламентозні зітхання наприкінці мотивів; мірна басова хода непозбутної скорботи). Мовленнєво-людська каденція все ж виводить на маршово-гімнічну розробковість теми з тріольним акомпанементом, що переходить у аріозо-схвильовану інтимну розповідь з подальшим реєстровим розгортанням та співставленням його з одноголосними зачинами аж до устремління до наступної, **фінальної, частини** – **«Гімну любові»**. П'єса примиряє Земне і Небесне любовною якістю, яка для другого є його суттю, а для першого – справжньою метою. Написаний спочатку для арфи (авторська ремарка quasi agra так і залишається у фортепіанному тексті, передусім втілюючись в специфічному акомпанементі, який став згодом і «фортепіанним» теж) і доданий (разом з першою і третьою частинами) до циклу пізніше, «Гімн любові» логічно завершує поемно-сюїтну композицію цілого. Без нього важко і уявити концептуальне ціле лістівського замислу. Скорочено-лаконізовані мотиви невеликого вступу уособлюють монотематичну відповідь-запитання з іманентною установкою останнього на підсумковість. Після цілого такту напруженого передбачення-паузи звучить основна тема спокійно-впевненого гімнічного складу з чергуванням коротких одноголосних і фортепіано-рамплісажних демонстративно-висхідних багатоголосних структур. Проста, але виразна тема рівними довгими нотами «вгамовує» одноголосні пунктирно-квартові (хоч і низхідні) заклики. Арфоподібна рамплісажна фактура створює особливу легкість (неземну природу) висхідних фігурацій, однозначно спрямованих до Небесної сфери. Октавне подвоєння теми стверджує це прагнення у набиранні сили й впевненості. Наскрізна (проведена через кілька частин циклу) універсальна у своїй правоті і значущості тема «Ave Maria» (тут вона зберігає первинну

тональність В і моральність викладення) уособлює релігійно-духовний план молитовності й покаяння. Пожвавлення-захоплення середнього розділу (що розвивається з монотематичного зерна) вносить фактурно-фортепіанною «вагою» дещо земне забарвлення. Після чого основна хоральна тема набуває піаністичної сили пасажних зв'язок-передіктів і у заключному проведенні проведенні перероджується на справжній потужний гімн Любові у тривалих хоральних акордах з алілуйно-хроматизованими низхідними акордами-вісімками. Фанфарний заклик другої теми у суто хоральному викладі середньо-низкого регістру на *ff* стверджує велич і торжество любові.

В фіналі такого великого (за масштабами можна прирівняти до кантатно-ораторіального) циклу втілення закладеної в програмній назві гармонії особистості і світу, мистецтва і релігії, Земного і Небесного у підсумковому вигляді фіксується, як катартичний вихід до безсмертної гармонії Всесвіту. Саме такій меті і був підпорядкований весь творчий і життєвий шлях Ліста. з дозріваючим прагненням Ліста присвятити себе служінню Богу, хоча б на перешкоді оновленню релігійної музики, вкласти новий зміст в застигли канонічні церковні форми.

3.3. «Різдвяна ялинка»: фортепіанне втілення концептосфери пізнього етапу творчості

До моменту написання циклу з дванадцяти п'єс «Різдвяна ялинка» (1874 – 1876) великий композитор і піаніст (а також – диригент, публіцист, музикознавець, викладач, громадський діяч, культовий персонаж та ... особа священного сану, що також не можна обійти увагою) Ференц Ліст – вже автор більшості своїх найвідоміших, перш за все, віртуозно-концертних творів. Звернення зрілого, визнаного композитора, «композитора-мислителя», «композитора-філософа», як обгрунтовано його звать дослідники, однієї з найосвіченіших й універсальних фігур на горизонті художньої історії Європи, митця-монаха – до дитячого музичного формату у фортепіанному циклі «Різдвяна ялинка» вказує на цілісність творчої та людської особистості митця

з неодмінним для вказаної якості компонентом «дитячості» як чистоти, щирості, позитивної емпатії. Але даний «дитячий» цикл все ж таки відрізняється, на наш погляд, від подібної музичної літератури епохи як дещо більш ускладненими техніко-піаністичними вимогами («недитячою» кількістю знаків – від 6 дізів до 5 бемолів, швидкими темпами аж до *Molto vivace* з октавно-акордовою технікою тощо), так і більш вираженою концептуальністю подання «образу світу», виявленням його цілісності (у тому числі, виховного спрямування, що є невід'ємною частиною творів для дітей). Відомо, що у дітей досить рано утворюється власний «образ світу» – а наскільки він виявиться цілісним, залежить від дорослих, які оточують дитину. Тому не випадково композитор пропонує для дитячого циклу, присвяченого, до речі, найважливішій людині у його житті, онуці Даніелі Бюлов, тему народження Христа. В циклі задіяні різні ідейні, художні та буттєві пласти цієї теми: і свято Різдва з неминучими подарунками, танцями, таємничо-дивною атмосферою (храму і дому) та іншими святковими обставинами; і біблійна історія цього свята у її історико-хронологічному, містеріальному та виховному аспектах, з відчуттям Радості й Таїнства Події; і найцікавіший суто музичний ракурс, пов'язаний з техніко-технологічними завданнями піаніста, звукобарвистим забарвленням імпресіоністичного толку, а також інтерпретативним концептом музичного подання вказаної теми з огляду на дитяче сприйняття і виявлення. До того ж, відомо, що «у завершальній фазі творчої еволюції в музикантів не раз виникало дивне відчуття, ніби вони знову починають все спочатку, перед ними – чистий листок» [332, с 101]. «Чистий листок» представляв, як вказувалося нами раніше, і новий абатський статус Ліста.

Після солідного списку (від другої половини 1840-х років) «світських культових» опусів у втіленні піднесених боків життя («Данте», «Псалом № 13») і власне церковної музики, зокрема, ораторії «Христос» з використанням біблійних та літургійних текстів, скорботою і заключним славінням буття, що кореспондує з такими «колосами» ораторіального жанру, як «Історії Різдва

Христова» Г. Шютца (1664), «Різдвяна ораторія» Й.С. Баха (власне, цикл церковних кантат, які виконувались протягом усіх святків, 1734), «Месія» Г. Генделя (1741), «Христос» (1847) і «Дитинство Христа» Г. Берліоза (1853-54), «Різдвяні ораторії» К. Сен-Санса (1858) і у ХХІ ст. (2008) арх. Іларіона (Алфєєва) – звернення Ліста до християнської різдвіяни, навіть у дитячому форматі, не виглядає дивним. Релігійно-філософська концепція і композиція лістівської ораторії «Христос» стають «провіщенням нової містерії» як «однієї з найбільш ранніх проявів тенденції, що розкрилася в мистецтві першої третини ХХ століття» [70, с. 12, 6], де «автор порушує вічні питання сенсу земного буття, добра і зла, очищення душі і спасіння... він інтерпретує ці образи перш за все як композитор-романтик з його прагненням показати всі етапи життєвого шляху героїв – від народження до смерті – очима самих героїв» [там само]. В специфічній романтичній подачі Ф. Ліст акцентує – через ім'я – особистість Спасителя, передаючи філософське значення романтизму, що «складається, перш за все, у його спробах виявити в спонтанних рухах душі митця, переживаючого світ, поза межне – приховані фундаментальні шари буття» [197, с. 29]. У фортепіанному циклі «Різдвяна ялинка» Ліст йде ще далі у передачі таких спонтанних рухів, позначаючи у назві традиційний атрибут земного святкування Різдва, призначений, перш за все, дітям (формування різдвяного ритуалу відносять, знов таки, до початку Нового часу, як і «народження дитинства»), який символізує також епізод поклоніння волхвів (північний гість, за легендою, приніс серед дарів і ялину); і «піхта християнства Святого Боніфатія», що виросла на коренях «зрубаного дуба язичництва» [Lozza], й інші давні легенди. Але одночасно композитор явно передбачає у програмному змісті циклу й біблійний концепт Різдва (євангельські сцени у колиці Святого Немовляти; рефлексивні звороти до церковних дзвонів; звернення до мотивів старих різдвяних пісень). Характерно, що у єдиному номері, власне присвяченому ялинці (№ 5 «Запалюють ялинку») явно споглядається музично-мовне перегукування з церковними дзвонами, а сама назва вказує також на оборотний зв'язок

дитячого світу з дорослим (дорослі «запалюють» для дітей). Таким чином, визначення Ліста як «композитора-філософа» чудово укладається в епохальні настанови, коли «не тільки філософи ... але й... музиканти намагаються по-новому визначити зміст і значення музики», «відбувається переосмислення художньої творчості в цілому, поступове “прозріння” його онтологічного статусу», «результат творчості розглядається тут цілком онтологічно» [197, с. 29]. Така тенденція позначилася і на музичному «стрижні» митця, роялі – не культовому за своїми походженням та природою, в низці номерів у фортепіанних циклах «Поетичні та релігійні гармонії» і «Різдвяна ялинка», фортепіанних п'єсах «Alleluia», «Soncta Dorothea», «In festo transfigurationis», «Sursum corda» та ін.

Слід відзначити, що інструментальні твори духовного змісту, у тому числі, присвячені Різдву, сягають корінням ще у XVI століття (святочна вокально-інструментальна музика Преторіуса та ді Лассо) і являють обробки різдвяних пісень – англійських керолс, французьких ноелей і т.п. В XVII ст. серед чисельних *Concerti grossi* виявляються так звані «Різдвяні концерти». Один з перших їх авторів – А. Кореллі (ор. 6, № 8), список продовжили А. Скарлатті, А. Вівальді, Дж. Тореллі, Ф. Манфредіні, П. Локателлі, Л. Заватері, Ф. Барсанді, Д. Саммартіні, П. Антоначчі, Ч. Авізон, Й. Пец, Г. Телеман, П. Хеллендел, Й Мольтер. Відомі «Різдвяні сюїти» М. Коррета та Ф. Госсєка, а також «Різдвяні симфонії» М. Делаланда, М. Коррета (XVIII ст.), вже у XX ст. «пролонговані» у фортепіанному циклі О.Мессіана «Двадцять поглядів на Немовля Ісуса» (1944), симфонії № 2 «Різдвяна» (1980) К. Пендерецького, симфонічній поемі «Сочельник» («Christmas Eve», 1912) англійського композитора А. Бакса, сюїти «Life without Christmas» (1990-1992) Г. Канчелі та ін. Але особлива роль у музичній «інструменталізації» теми Різдва, безперечно, відводиться органним та клавірним французьким ноелям XVII–XVIII ст. (на цей період приходиться й розквіт ораторіального жанру, у тому числі, «Різдвяного»). В основі сольо-інструментальних ноєлів лежить серія варіацій сюїтного плану на тему різдвяних піснеспівів, і вони стають

одним з улюблених жанрів композиторів французького органного бароко – Н. Жіго, Н. Льобег, А. Резон, П. Дандрійо, М. Корретто, Ж.-Ф. Дандрійо, Л. Дакен, К. Бальбастр, Ж.-Ж. Боварле-Шарпантьє, Г. Лассьо. Літургійна від початку трактовка органного ноелю не тільки поступово трансформується у «концертну» (з'являються вказівки щодо виконання на клавесинах, піанофорте, оркестрових інструментах з відповідними концертно-виконавськими ознаками емоційного тону, яскравості, віртуозності та слухацькими оплесками й спеціальними концертними анонсами – аж до заперечень знаменитому Бальбастру їх виконання під час меси [207, с. 44]), а й привносить до кінця XVIII ст. «до літургійного контексту незаперечні ознаки нового концертного стилю» [207, с. 44].

Така тенденція «музичної Різдвяни» практично співпадає за часом з «відкриттям дитинства» (власне, з християнським культом Немовля-Ісуса й пов'язує Ф. Арьєс новий етап відношення до дитини й дитинства). З романтиків починаються «дитячі діти, їх цінують самих по собі, а не в якості кандидатів у майбутні дорослі... Увага романтиків спрямована до того в дітях і в дитячій свідомості, що буде втрачено дорослими» [24, с. 42]. Недивно, що саме у добу романтизму, на перехресті різноманітних пластів і сфер музичної культури, викристалізовується таке самобутнє явище як авторський фортепіанний Дитячий альбом з накладанням світів – дитячого та дорослого, простого та складного, реального та символічного, наївного та мудрого», нарешті земного та Небесного. У цьому сенсі Різдвяна тематика виділяється рисами піднесеності, узагальненості (у тому числі, через жанр), репрезентацією квінтесенції дитячості через культ Немовля Ісуса, зв'язком образу дітей з темою Різдва як домашнього свята. Слід зазначити, що «Альбом для юнацтва» ор. 68 Р. Шумана спочатку називався «Різдвяний альбом». Цікаво, що на Ліста він справив неабияке враження. Саме у Шумана викристалізувався формат втілення теми дитинства в музиці через циклічну форму. Взагалі Різдвяний сюжет є надзвичайно багатозначним. І якщо в канонічних рамках богослужіння всі смисли існують в одночасності та

цілісній єдності, то спроба їх інтерпретації в художній творчості тягне за собою можливість зміни смислових домінант, тим паче у циклі інструментальних мініатюр для дітей (кожна складова цього жанру вже передбачає багат шаровість). Цікаво, що теми Різдва і дитинства в музиці ХІХ ст. «починають тісно взаємодіяти між собою – аж до того, що А. Булкін приходить до висновку про їх нерозривний зв'язок в циклічних композиціях [30, с. 48].

У лістівському циклі «Різдвяна ялинка» проглядає романтична ідея сприйняття дітей як представників-символів ідеального світу, протиставленого у своїх проявах невинності і безпосередності перекрученому та холодному світові розсудливої дорослості. Але якщо звичайно романтичний культ ідеалізованого дитинства не містив в собі інтересу до психології справжньої, живої дитини, то у «Ялинці» Ліст знову виступає новатором, що закидає у майбутнє, ХХ століття, яке вчені називають «століттям дитини» (Е. Кей). Ліст вибудовує низку характерних «ілюстрацій» Різдвяної історії, приводячи свій цикл від стриманого церковно-хорального жанру (навіть з «вербальною підтекстовкою» старовинних різдвяних пісень у №№ 1, 2, 4, що К. Зенкін розглядає як «максимальну присутність слова в інструментальному творі, у порівнянні з програмним заголовком або поетичним епіграфом» [цит. за 189, с. 352]), своєрідної «домашньої містерії» (А. Булкін [30, с. 89]) до вельми екстатичної, «далекої» від звичайного молитовного настрою, по-карнавальному земної радості первинних танцювальних жанрів (святкова хода №№ 11,12), у музичному плані вираженої нарощуванням концертності та артистизму. Такий драматургічний хід (від «містеріальності» до «суб'єктивної творчої фантазії [30, с. 90]) утворює «романтично-ідеальну конструкцію прикладної Hausmusik, а точніше, самий перехід, модуляцію побутового у чисте мистецтво». К. Зенкін вказує, що «"Різдвяну ялинку" однаково легко і у той же час важко уявити звучною як в домашній обстановці, так і на концерті – мабуть, її можна було б уявити лише у будинку самого Ліста» [72, с. 152–153] – великого артиста і монаха

(можливо, у цьому криється і таємниця нечастого виконання циклу). Подібна «сюжетна програмність» (характерна й для «Років мандрів», й для симфонічних творів композитора) сприяє наближенню до справжнього життя, в даному випадку, до «живої дитини» – іманентно віруючої, непорочної та артистично-грайливої, «живої» – одночасно (саме такий тандем виявляв і сам Ліст у собі та інших). Такий «універсальний світ, який виявляється здатним зачепити зацікавленість не тільки дітей, представляючи, «одночасно, “музику для дітей” та “музику для дорослих”» [189, с. 354] стає використаним для втілення у фортепіанних циклах вже ХХ століття. Характерно, що вони часто виконуються дорослими, іменитими піаністами. Так, «Ялинку» Ліста виконували Ф. Бузоні, К. Ігумнов, А. Брендель, В. Горовиць, О. Любимов, У. Маршалл, Л. Ховард, Е. Брійє та ін. Ліст демонструє у циклі поєднання ігрових інтенцій дитячості з «дорослими» якостями духовних настанов у конкретиці біблійної тематики. Специфіка лістівського програмного методу у «Ялинці» відзначається «вражаюче-чутливою, “мембранною” музичною реакцією на поетичне джерело» [81, с. 11], у даному разі – Біблійне джерело. Цикл «Різдвяна ялинка» своєрідно відбиває значну частину її філософсько-теологічних проблем і пов'язаний з ключовою подією Біблійного епосу – народженням Божественного Немовляти. Дитячому сприйняттю реальності безпосередньо і первинно притаманні естетичні і духовні (з урахуванням вказівки самого Христа на близькість дітей до Бога – «будьте як діти») категорії гармонії, краси, гри, святковості, чистоти. Все це якнайкраще відповідає смисловим посилам обраної у циклі теми – Різдва Христова і певним композиційним, жанрово-стилістичним, музично-мовним, піаністичним принципам. При втіленні сюжетних ситуацій, «зримих», навіть театралізованих (але й архаїчно-містеріальних), мініатюр, композитор звертається до різноманітних жанрових характеристик: хоральності (№№ 1, 2, 4), танцювальності (№№ 3, 12), токатності (№ 5), баркарольності (№ 7), скерцозності (№№ 5, 6), прелюдійності (№№ 6, 9), маршовості (№№ 1, 2, 4, 8, 11) колисковості (№ 7), баладності, вальсовості (№ 10), полонезності-

мазурочності (№ 12), фактично залишаючись у концептуальному полі «релігія».

К. Зенкін зазначає, що Ліст тут «забуває не лише про віртуозність, але іноді навіть про саму фортепіанність» [72, с. 23]. Так, перші чотири п'єси можуть бути виконані також і на фісгармонії, або з голосом (голосами №№ 1, 2, 4), перші дві – мають хорову, хоральну фактуру (з інструментальним басовим супроводом у № 1), №№ 3 і 4 – живописні жанрові картинки («Пастухи у яслей» та «Поклоніння волхвів»), але з біблійної історії. Всі чотири разом утворюють вказану вище «домашню містерію». Своєрідним лунанням-аркою до неї виступає № 8 («Стара провансальська різдвяна пісня») – її вміщення всередині «земного блоку» (№№ 5–12) разом з № 7 («Колисковою») можуть бути сприйняті як «пісенна» («мовна») його власна серединка і своєрідне «неземне» нагадування «земному» світові. Інша арка створюється між №№ 6 і 9, де колористично-імпресіоністичні фортепіанно-інструментальні звукообрази звучних церковних дзвонів одночасно є символом храмового простору, у святковій атмосфері Різдва у даному випадку, (тобто – додаткова «арка» з першим блоком з чотирьох номерів) – власне всередині цієї арки і вміщуються №№ 7, 8. Таким чином, проростання концертності «земного свята» в останніх двох номерах (концертно-святкові ходи «Угорського маршу» та «Польського») відбувається поступово – через амбівалентну дієвість середнього блоку (№№ 5–10) з його більш земними (пісенно-мовними або характерно-ігровими) нахилами №№ 5, 7, 10 та різдвяно-храмовими маркерами №№ 6, 8, 9. Власне, дієвість (земна, домашня, поступово концертна) починається з № 5, присвяченого «герою», що дав назву усьому циклу. Ялинка «запалюється» (що символізує початок земного святкування удома – з подарунками, солодощами, демонстрацією любові до близьких, «відчуття дитинства») у скерцозному характері, темпі *Presto*, «лунанням» тональних (F/d), динамічних (*p*, *cresc.*, *dim.*, *mf*, *ff*, *pp*), тембрально-імпресіоністичних звукових барв, ніби «задаючи тон» таким імпресіоністичним фарбам й самому церковному дзвону, що продовжує

святкове «мерехтіння» у «справжньому» колективному передзоні № 6. Заклучний блок (№№ 11, 12) – яскраві жанрові святкові картинки з вираженими ритмоформулами (угорського маршу й польської мазурки), концертними масштабністю подання фортепіано та розробковою свободою, нарешті – національно-актуальними, цілком романтичними мотивами. Подібна арочно-наскрізна композиційна структура сприяє цілісності циклу, але важливим у його виконанні виступає «жива» виконавська складова: Ліст (як і діти з їх здатністю до нескінченних творчо-ігрових ситуативних рішень) – виконавці «по крові». Близькість природи мистецтва, зокрема музичного, і дитячості уособлюється й у накладанні (цілісності) двох протилежних інтенцій: сакралізації, ідеалізації дитячого світу (як вічного, ідеального) та ігрового начала (як швидкоплинного та як відходу від складних буттєвих проблем).

Таким чином, символічна цілісність циклу Ф. Ліста «Різдвяна ялинка» вказує на найдавнішу міфологему сутності світу і людського життя – прилучення людини до Вічності і Безсмертя з первинним прикордонним станом народжуваного немовля з неодмінним подальшим новим духовним народженням, тобто, в річищі концепту «релігія». Розкриваючи смисловий зміст такої символіки, необхідно враховувати безсумнівне концептуальне значення ідеї Бога в творчості і житті Ф. Ліста. Можливо, у свідомості (і підсвідомості) автора – мислителя і композитора – архетип Спасителя, «дорослого Христа» збігається з архетипом Божественного Немовляти, створюючи єдиний образ, який символізує вічно відроджуваний Дух. Звідти в образній палітрі циклу поєднуються «дорослі» смисли-образи молитви, церковної атмосфери з передзвонами, біблійних сцен – з «дитячістю» святкових подій, відчуття дива, де дитячість, дитинство виступають як джерела оновлення та узагальнено-всеосяжного добра у зворушливій конкретиці своїх проявів.

У самій присвяті циклу любій онуці та адресній спрямованості музики дітям здійснюється своєрідна проекція міфопоетичної конструкції «батько –

син», втіленої у центральній християнській історії смерті і воскресіння Христа і відтвореної в Євангельських переказах. Таким чином, створюється авторський, лістівський «міф» про смерть, відродження (воскресіння), продовження роду, в основі якого знаходиться відома архетипова структура. А духовне наслідування у дітях/онуках (подібне до подовження Отця через Сина) долає емпіричний час.

З іншого боку, невтомний новатор у музиці, Ліст демонструє у дитячому циклі «Різдвяна ялинка» інструментально-фактурні та гармонічні прийоми, які невдовзі стануть маркерами імпресіоністського звукопису. Особливо це помітне у «церковних» п'єсах – № 6 «Дзвонівий передзвін», № 9 «Вечірній дзвін», у поетично-інтимній «Колисковій» № 7 та ін. У «дитячій» простоті циклу вбачається рука великого Майстра, який в імпресіоністській «мазковій» манері здатний обдарувати слухача відчуттям проникаючої в душу безтурботності, гри, по-дитячому щирої, дивної святковості та всюдисущої Вічності, Божественної гармонії й чистоти.

Взагалі то Ліст, цілком «дорослий» митець – емоційний «не по-дитячому» аж до «мефісто», умудрений філософ-концептуаліст зі складними «дорослими» питаннями буття (життя й смерті, Творця і Бога, мистецтва і його творця), неперевершений виконавець свого часу, зумівший пролонгувати свої виконавські, композиторські, музикознавчі, філософські настанови у майбутнє століття, все життя «працюючий» на дорослу аудиторію, – дійшов при кінці земного буття тої дитячої безпосередності розуміння Істини, «геніального спрощення» композиторської мови, що своєрідно проєкується на відомому ситуацію Христа з дітьми.

Власне, вихід на перший план теми «митець і Творець» остаточно стверджується у фортепіанних програмних циклах наприкінці ХХ століття [99, с. 7], в зв'язку з чим пріоритетними стають сакральні образи (Ліст і тут виступає «музичним провідцем»). Структура окремих п'єс часом визначається логікою розвитку церковного звучання, в зв'язку з цим виникають особливі різновиди тричастинної форми. Характерним є розкриття кантиленних

якостей інструменту – «співаючого» фортепіано» «сакральне і театральньо-ігрове в сучасному циклі програмних п'єс є двома полюсами художнього і музичного змісту, кожен зі своїм комплексом виражальних засобів» [там само, с. 9]. І це – «стрибок» Ліста у кінець ХХ століття. Лістівська «Різдвяна ялинка» відрізняється специфічно романтичним поєднанням ідеального і земного-реального (дитячого/дорослого) світів, накопанням концептів «релігія» і «мистецтво», явним духовним нахилом, барвисто(знаково)-психологічними характеристиками. Останні дві позиції «належать», скоріше, вже до рис наступного, ХХ століття.

Цілісна циклічна форма «Ялинки» дозволяє виявити низку особливих властивостей її форми-змісту, що спонукає до аналізу музичного матеріалу з позицій виявлення і взаємодії таких параметрів: смислового (в програмі), конструктивного (в будові), жанрового (виходячи з характеру і музичних засобів вираження) і просторово-часового (у реальному звучанні й звукозображальних ефектах). Смісловий параметр вирізняється амбівалентністю сакрального/театральньо-ігрового: христологічна лінія виявляє диво Народження Немовля, сили Бога, Надію, що несе це Народження; святково-ігрова демонструє земні радощі, неодмінно освячені Божественним Немовлям, а також земні радощі дитинства (у тому числі, «дорослого дитинства» у відчутті дива-свята) як категорії, наближеної до Бога. Вказані характеристики цілісності по-своєму відтворюють і цілісність дитячого світосприйняття, яке вдалося зберегти умудреному митцю.

Висновки до Розділу 3

Як і Гете у своїх «Роках мандрів», Ліст демонструє не стільки розрізнення, скільки діалектичну єдність культури (духу) на всіх її рівнях – природи (науки), мистецтва, релігії (духовності). Так, на емоційну зображальність природи неминуче накладаються духовно-релігійні мотиви: починаючи з думки про створення цієї краси самим Богом до уходу «від шуму життя бурхливого», суєтного до «прозорі глибини» душевно-духовного сходження, коли Герой стає «частиною того, що бачить» (за байронівськими

епіграфами), від «ігор юної природи», природи до справжнього відчуття її величі, як створеної Богом та церковних дзвонів як символу релігійного почуття. Поєднання природи й мистецтва проглядається у музиці дзвонів, піснях (швейцарських пастухів, італійських гондольєрів, угорських патріотів). Мистецтво й духовність поєднуються знаком Високості почуттів, разом складаючи визначений романтиками шлях людства до Бога. Усе це втілюється фортепіанно-інструментальними мовними засобами, серед яких можна спостерігати тенденцію до лаконізації, уникнення «зайвої» фортепіанної бравурності, зменшення інтонаційно-тематичних одиниць у третьому зошиті «Мандрів», звуковисотно-гармонічні новації (пентатоніка у «Заручинах» другого зошиту, тритон у сонаті-фантазії), та ін.

«Поетичні та релігійні гармонії» втілюють духовні пошуки музиканта-мислителя, який закликав до оновлення музики шляхом внутрішнього зв'язку з поезією, синтезу мистецтв через програмні установки. У «Поетичних і релігійних гармоніях» Ліст тут постає як Митець-миротворець (Автор-виконавець, у метафоричному значенні), який вірить в гармонію і цілісність світу, що власне і є призначенням романтичного художника-місії. «Сьогодні, коли віттар хитається і тріщить, коли релігійні церемонії стали предметом глузування і сумнівів, необхідно, щоб мистецтво вийшло з храму, музика повинна оспівувати народ і Бога. Але для досягнення цієї мети необхідна нова музика...» [119], – конкретизує свою позицію Ліст. Музикант-мислитель, закликав до «відновлення музики шляхом її внутрішнього зв'язку з поезією», до універсальності, загальності мови мистецтва і здійснював в своїх творах ідею синтезу мистецтв.

Фортепіанний цикл «Різдвяна ялинка», будучи дітищем пізнього періоду творчості Ліста, як нового шаблю стилістичних, музично-мовних та ідеаційних настанов, є втіленням концептів «дитинства» (родинної цінності, надзвичайно важливої для композитора) і «релігії». Ліст, цілком «дорослий» митець, неперевершений виконавець свого часу, який зумів пролонгувати свої виконавські, композиторські, музикознавчі, філософські настанови у майбутнє

століття, все життя «працюючий» на дорослу аудиторію, – дістався наприкінці земного буття тої дитячої безпосередності розуміння Істини, того «геніального спрощення» композиторської мови, що своєрідно проекується на відому ситуацію спілкування Христа з дітьми.

ВИСНОВКИ

Актуалізація понять концепту і концептуалізації, текстологічних настанов, часопросторових уявлень в царині виконавського і композиторського мислення, у сфері музикознавчої, лінгвістичної, психологічної, філософської думок кінця ХХ століття пояснюється, у тому числі, їх апробацією у мислечуттєвому звучному полі перевірених часом музичних шедеврів, до яких, без сумніву, відноситься творчість Ференца Ліста. Система зв'язків синтетичних ідейно-образних, жанрово-стилістичних, композиційних, музично-мовних, специфічно-інструментальних показників лістівської творчості дозволяє митцю втілювати базові екзистенціальні смисли, здатні конкретизуватися як концепти. Лістівська концептосфера, повністю представлена у його фортепіанних циклах, охоплює ключові для романтичного Героя індивідуально-особистісні «згустки смислів», авторськи оригінально втілюючи їх в інтонаційно-звучному фонді музичної мови, музичного тексту, у музично-інструментальних (композиторських і виконавських) знаках, засобах, прийомах та у специфічному програмно-інструментальному упредметненні. Тому тенденції музичної концептуалізації звернені, перш за все, до виконавської сфери лістівських фортепіанних текстів і дозволяють, слідуючи настановам великого митця, виявити особистісні інтерпретативні екзистенції.

На відміну від сонатної форми ідеально-абстрагованого розвитку («романного» типу), програмний фортепіанний цикл поєднує множинний жанрово-стильовий досвід музики на основі іманентної логіки її *вільного саморуху*, подібного до міфологічного. Це дозволяє відходити у процесі циклізації від сюїтної моторно-танцювальної стихії, варіаційності і сонатності (одночасно не заперечуючи їх) у бік:

- нарощування лірико-епічної образності, «мудрої творчості» у її цілісній континуально-дискретній якості з вибудуванням відповідної концептосфери;

- композиційного об'єднання найрізноманітніших форм (від мініатюри до сонати – наприклад, «По прочитанні Данте» у другому зошиті «Років мандрів») з різними типами узгоджень компонентів та системного вибудовування;

- утворення семантичних кодів (концептуалізації) у часопросторових параметрах музичного мистецтва (в нашому випадку, фортепіанного) як специфічного мовно-текстологічного феномену.

Семантична цілісність за таких умов узгоджується, з одного боку, з музичним «позапоняттєвим мисленням» (М. Арановський); з іншого – з програмною концептуалізацією і з поняттям концепту як способом досягнення смислу, відрізняючись від інших когнітивних засобів специфічним інструментальним просторово-часовим упредметненням семантичних засад. Звідси стає зрозумілим тяжіння інструментальних, зокрема фортепіанних, циклів до програмності. Нова романтична програмність, не втрачаючи екстрамузичних зв'язків (з явищами і картинами природи; творами мистецтва, літератури і поезії; героями; предметними артефактами з різних сфер життя, нарешті – концептами) орієнтується, перш за все, на мінливі переживання (експресію, споглядання, милування, страждання, метання та ін.), які ведуть до змін, до накопичення смислів аж до нового результату, кореспондуючи у цьому відношенні до явищ сонатності і симфонізму. Тому всередині фортепіанних циклів (між їх структурними елементами та їх групами) можна знайти принципи структурування різних жанрово-стилістичних форм: тільки дво-, тричастинності, репризності, сюїтності, сонатності, симфонізму, концертності з квазівступами, квазікодами, квазірозробками і т.п. А фактором цілісності циклу виступає програмна настанова спільної теми, проблематики, сюжету, концепту.

Інша функція циклічної програмності співвідноситься з функцією циклізації як зростання форми і семантичної значущості до її універсальної всеохоплюваності та внутрішньої завершеності. Програмність стрижньового тематичного, квазісюжетного, музично-образного матеріалу забезпечує не

тільки цілісність великої (тривалої і, можливо, строкатої) форми, а й спрямовує її семантичні інтенції. Таким чином, музична циклізація здатна виступати як *композиційно-структурний принцип*, з власною логікою та технологією, з особливим розвитком образної змістовності, виконавсько-інтерпретативним режисеруванням, і як *засіб художньої свідомості, принцип мислення*, де стильові чинники визначають особливе поле формалізації і, одночасно, свободи виконавської інтерпретації відомих, історично-когнітивно усталених «згустків смислів» – концептів. Відтак, явища і процеси циклізації та концептуалізації виступають в музиці як рядоположні та пов'язані з нескінченністю композиторських і виконавських інтерпретацій музично-звукових значень з гнучкими кордонами реального / ірреального; висувають свідомі та позасвідомі операнди специфічного музичного мислення.

На основі аналізу фортепіанних циклів Ф. Ліста виявляється тяжіння композитора до узагальнюючих концепцій та образно-поняттєвих (у програмно-інструментальному втіленні) утворень, основні з яких можна диференціювати наступним чином:

- концепти **Природи** (земної краси, створеної Богом і оспіваної митцем; а також паралелі до мистецьких процесів і людського життя); **Мистецтва** (мислечуттєвої краси на стику матеріального/ідеального, засіб зв'язку двох світів і один з шляхів до неземного, духовного); **Релігії** як вищої форми людського буття та іншого шляху до його кінцевої консеквенції – презентують етико-естетичні універсалії, утворюють *групу взаємопов'язаних засобів духовного сходження або пошуку себе* як мети романтичної особистості, духовного результату буття; саме вони постають в основі трьох циклів фортепіанного макроциклу «Роки мандрів»;

- важливий для лістівської суперечливої натури, творчої і людської особистості концепт **Мефісто**, а також народжені навколо «ядерної зони» концепту «Мистецтво» і показові для авторського стилю Ліста компоненти «**Автор-виконавець**» і «**Фортепіано**» (які так чи інакше функціонують в усій концептосфері композитора) утворюють *іншу групу*, складаючи *концепційне*

поле індивідуально-стильової, індивідуально-особистісної, авторської сутності. «Автор-виконавець» – це сам Ліст (людина, митець і аббат), не просто присутній, а такий, що бере безпосередню участь і постійно ініціює музичні події – фактично проростає в окремий автобіографічний **«Его-концепт»**. Концептуальний компонент «фортепіано», персоніфікує професійні, новаторські, звучно-матеріалізовані прояви та переживання Автора-виконавця і людини, є наскрізним мовним засобом (символом) для усієї фортепіанної творчості, дозволяючи їй, у тому числі, симфонізувати камерну циклічну форму;

- концепт **мандрів** втілює специфічно романтичні відтворення «вічного шляху», мистецького і людського оновлення, самовдосконалення у пошуку місця художника у світі та у Всесвіті, духовного становлення; трансформуючи простір на «чистий час», темпоральність як таку. Тому цей концепт набуває вертикально-наскрізного, формотворчого значення, надаючи іншим концептам можливості їх розкриття, та принципово узгоджується з музично-композиційними і естетично-філософськими засадами циклізації, дозволяючи вільно розгортати стилістичні індивідуальні та універсальні мовні засоби, поєднувати будь-які несумісні, на перший погляд, життєві, тематичні та музичні жанрово-стилістичні утворення, здійснюючи проголошену Лістом ідею синтезу мистецтв. Відповідна програмна назва і власне програма інструментального циклу знайшла втілення у макроциклі «Роки мандрів», який виступав творчим завданням майже на всьому композиторському шляху Ліста.

Вказані концептуальні засади знайшли відбиття у *музично-мовній системі* Ліста, її нелінійному розвитку. Важливою віхою оновлення на рівні музичної мови Ліста стала розробка техніки монотематизму, яка у фортепіанних циклах, розвиваючись «вглиб самої себе», виявляється у «повторному стисканні» (Д. Теркевіц) до «стрижню» – інтервалу, акорду, звукоряду, тону (що певною мірою втілює позиції Его-концепту), а також звуковисотно-тональні знахідки (пентатоніка, циганська гама, тритон – ділить

октаву на збільшені кварта, що складаються з трьох цілих тонів, квартакорди тощо). Їх ладова несталість корегується часопросторовими засобами, зокрема у схемі «рух – гальмування – зупинка» (Д. Теркевіц).

Часопросторова сфера в цілому характеризується хвилеподібною тенденцією нарощування швидкості (з можливим зворотнім рухом), тенденцією руху від темпових контрастів сюїтного типу до поступової переваги повільних темпів, що відтворює поглиблення концептосфери «Релігія». Подібна тенденція простежується у фактурі: музичний текст п'єс «Третього року мандрів», заперечує «зайві» фортепіанно-фактурні і технічно-віртуозні засоби, натомість виявляючи досконалість і строгість композиції, тематичний лаконізм та увагу до скорочених мелодійних елементів, до ясності вираження, мудрості технічно «економного» підходу з використанням максимуму виразовості у поступовому «стисненні» тематизму, зокрема, утворенні теми за рахунок багаторазових варіантних повторів фрази, теж невеликого масштабу; у посиленні ролі хоралу.

Запропонований музикознавчо-виконавський інтерпретативний підхід до творчого феномену Ліста дозволяє визначати концептологічні засади його фортепіанної поетики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Абушенко В.Л. Концептуализация. *Гуманитарная энциклопедия*: Центр гуманитарных технологий. URL: <https://gtmarket.ru/concepts/6891> (дата звернення 15.08.2019 р.)
2. Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской. *Софія-Логос*. Словник. К.: Дух і Літера, 1999. С. 214–243.
3. Адорно Т. Исследование авторитарной личности. М.: Серебряные нити, 2001. 416 с.
4. Аймаканова А. Трансформация системных связей тональности в поздних фортепианных сочинениях Ф. Листа: дисс ... канд.искусств.: 17.00.02 / Новосиб. гос. конс. имени М. И. Глинки. Новосибирск, 2017. 166 с.
5. Алефиренко Н. Ф. Фразеологическое значение и концепты. Когнитивная семантика: материалы 2 международной школы-семинара: Тамбов, 2000. Ч. 2. С. 33–36.
6. Амрахова А.А.. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки: на примере творчества азербайджанских композиторов: дисс... докт. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2005. 325 с.
7. Ангелова М.М. Концепт" в современной лингвокультурологии. *Актуальные проблемы английской лингвистики и лингводидактики*. М., 2004. Вып 3. С. 3–10.
8. Апресян Ю.Д. Избранные труды: в 2-х т. М., 1995. М.: Языки русской культуры, 1995. Т.1: Лексическая сенмантика. синонимические средства языка. VIII, 472 с.
9. Арановский М. Музыка и мышление. *Музыка как форма интеллектуальной деятельности* / ред.-сост. М. Арановский. М.: Комкнига, 2007. С. 10–43.
10. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура, свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.
11. Арановский М. Симфонические искания. Л. : Сов. композитор, 1979. 287 с.
12. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник*. Москва: Сов. композитор, 1987. Вып. 6. С. 5–45.
13. Аркадьев М.А. Временные структуры новоевропейской музыки (опыт феноменологического исследования). М. Библос, 1993. 167 с.
14. Аркадьев М.А. Метр как творческий парадокс и как дисгармонирующее начало. Искусствознание и гуманитарные науки современной России: Параллели и взаимодействия: по материалам Международной научной конференции 9–12 апреля 2012 года / Под общ. науч. ред. Я.И. Сушковой-Ириной и Г.Р. Консона. М.: Книга по Требованию, 2012. С .414–419.

15. Арутюнова Н.Д. Оценка в механизмах жизни и языка. Язык и мир человека. 2-е изд. испр. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 130–274.
16. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. -: Музыка, 1971. 376 с.
17. Асафьев, Б.В. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. 216 с.
18. Аскольдов С.А. Концепт и слово. *Русская словесность*. От теории словесности к структуре текста. Антология. М., 1997. С. 267–279.
19. Барсукова Т. Метафизика паузы в художественно-творческой игре. Вестник Челябинского государственного университета. № 31 (212). Сер. Философия. Социология. Культурология. Челябинск, 2010. Вып. 19. С. 68–72.
20. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1979. С. 7–180.
21. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. Вопросы литературы и эстетики. М, 1975. С. 15–50.
22. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Сост. С.Г.Бочаров. М.: Искусство, 1979. 424 с.
23. Беляевская Е.Г. Семантика слова М.: Высш. шк., 1987. 128 с.
24. Берковский Н. Романтизм в Германии. Л.: Художественная лит-ра, Ленингр. отд-ние, 1973. 129 с.
25. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Л. : Музыка (Ленингр. Отд.), 1978. 200 с., схем., нот. ил.
26. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
27. Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «Роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII – XIX вв.: дисс... докт. филолог. наук: 10.01.03 / Пермский гос. ун-т. Пермь, 2001. 390 с.
28. Буасье А. Уроки Листа. Л. : Музыка, 1964. 68 с.
29. Будяковский А. Пианистическая деятельность Листа. Л. : Музыка, 1986. 88 с.
30. Булкин А.И. Фортепианный детский альбом: пути становления, поэтика жанра: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Нац.муз.акад.Украины имени П.И. Чайковского. Киев, 2005. 163 с.
31. Ванслов Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 403 с.
32. Варламов Д.И., Грачева Т.В. Программная музыка как продукт эволюции художественного сознания: взаимодействие видов искусств. *Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом*. М.: Нобель-пресс, 2013. С. 112
33. Вартанов С.Я. Сцены из «Фауста», или загадка сонаты Листа h-moll. Фортепиано. Эпта, 2006. № 1. С. 1–27.

34. Варунц В. П. Исторический аспект проблемы неоклассицизма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Моск. Гос. конс. им. П.И. Чайковского. М., 1989. 24 с.
35. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М.: Русские словари, 1997. 416 с.
36. Волкова Е.В. Эстетика М.М.Бахтина. М.: Знание, 1990. 64 с
37. Воркачев С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании. 2001. URL: kubstu.ru/prb/_lincon/lingvocult.htm
38. Воркачев С. Методологические основания лингвоконцептологии. *Теоретическая и прикладная лингвистика*. Воронеж, 2002. Вып. 3: Аспекты метакоммуникативной деятельности. С. 79–95. URL: <http://tpl1999.narod.ru/WEBTPL2002/VORKACHEVTPL2002.HTM>
39. Выготский Л. Проблемы общей психологии. *Собр. соч.*: в 6-ти томах / под общ. ред. В. Давыдова. М. : Педагогика, 1982. Т. 2. С. 362–490.
40. Выготский Л. Психология искусства / предисловие А. Леонтьева; коммент. Л. Выготского, В. Иванова ; общ. ред. В. Иванова. 3-е изд. М.: Искусство, 1986. 573 с.
41. Гаал Д. Ш. Лист / Пер. с венгер. Г. Лейбутина. Предисл. Г. В. Крауклиса. М. : Правда, 1986. 413 с.
42. Гадамер Г. Актуальность прекрасного; пер. с нем. М. : Искусство, 1991. 367 с.
43. Галеев Б. Содружество чувств и синтез искусств . М.: Знание, 1982. 63 с.
- 43а. Галкин А.А. Топос природы в симфониях Густава Малера: дисс... канд. искусств.: 17.00.02 / Нижегород. гос. консерватория им. М.И. Глинки. Н.-Новгород, 2019. 129 с.
44. Гардони Э. Лист и народная музыка. СМ, 1961, №10. С. 64–68.
45. Гартман Н. Эстетика. Киев: Ника-Центр, 2004. 640 с.
46. Горбунова О.П. Францисканство в культуре романтизма: образы и смыслы. *Современные проблемы науки и образования*. 2013. № 1. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8278> (дата обращения: 12.01.2019).
47. Голубовская Н.И. О музыкальном исполнительстве. Л.: Музыка, 1985. 143 с.
48. Гордеева Е. О религиозно-философском содержании поэмы «От колыбели до могилы». *Отечественная и зарубежная музыка в свете актуальных проблем музыковедения* / ВМИИ им. П.А. Серебрякова. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2007. С. 113–120.
49. Григорьев А. Артикуляция бытия культуры. *Теоретическая культурология: энциклопедия* / Ахутин А. В., Визгин В. П., Воронин А. А., Гаман-Голутвина О. В. и др. М. : Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005. С. 210–220.
50. Григорьев А.А. Культурологический смысл концепта: дисс... канд.. филос.наук.: 24.00.01 / Рос. ин-т культурологии. М., 2003. 157 с.

51. Гуляницкая н. С. Введение в современную гармонию. М.: Музыка, 1984. 256 с., нот. ил.
52. Дарвин М.Н. Циклизация в лирике. Исторические пути и художественные формы: автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.01.08. Екатеринбург, 1996. 43 с.
53. Дарвин М. Н. Цикл. *Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины* / под ред. Л. В. Чернец. М.: Высш. шк.; Издательский центр «Академия», 1999. С. 482–496.
54. Демченко А. Ференц Лист: веги еволюції. *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств*. Харьков: Каравелла, 2002. С. 25–42.
55. Демьянков В. Понятие и концепт в художественной литературе и научном языке. *Вопросы филологии*. 2001. № 1. С.35–47.
56. Демьянков В.З. Функционализм в зарубежной лингвистике конца XX века. *Дискурс, речь, речевая деятельность: Функциональные и структурные аспекты*. М.: ИНИОН РАН, 2000. С.26–136.
57. Джемелли А. Францисканство / пер. И. Тимофеева. М.: Изд-во Духовная Библиотека, 2000. 511 с.
58. Довжинец И.Г. Відтворення плерерних ефектів у фортепіанній музиці: дис... канд. мист.: 17.00.03 / Одес. держ. муз. академія ім. А.В.Нежданової, Одеса, 2006. 191 с.
59. Дроздова С. А. Некоторые аспекты изучения концепта «Власть». *Культура народов Причерноморья*. 2002. № 35. С. 93–97.
60. Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVII – XVIII веков. Ленинград: Гос. Музыкальное изд-во, 1960. 284 с.
61. Дубовик А. В. Фантазии на оперные темы в фортепианном творчестве Ф.Листа. Лекция по курсу «История и теория фортепианного исполнительства». Л., 1985. 64 с.
62. Дьякова Т.А. Историко-культурная семантика и поэтика пейзажа: автореф. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / Воронежский гос. ун-т. Воронеж, 2005. 36 с.
63. Дьяконов Г.В. Психологічні аспекти діалогічної естетики і літературознавства М.Бахтіна. *Соціальна психологія*. 2006. № 6 (20). С. 35–46.
64. Егорова О. Г. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века: дис. ... докт. филол. наук / Астр. гос. ун-т. Волгоград, 2004. 457 с.
65. Есман О.С., Калинина Г.Н. Идеиная программность как средство воплощения концепт-образов в творчестве Ференца Листа. *Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики*. Белгород, 2018. С. 249–253.
66. Живов Л. Ф. Лист. Годы странствий. М.: Знание, 1961. 125 с.
67. Житомирский Д. Шуман и Шопен. *Избранные статьи*. М.: Сов. композитор, 1981. С. 119–154.
68. Жигмонд Л., Матека Б. Ференц Лист: Жизнь и творчество в иллюстрациях и слове. Будапешт: Корвина, 1967. 255 с.

69. Зенкин К. О подвижности структур в произведениях Листа: от романтической формы-процесса к «открытой» форме. Научный вестник Московской консерватории. М., 2011. № 4. С. 5–13.
70. Зенкин К. Романтизм в контексте христианской культуры. *Музыкальная культура христианского мира*: матер. междунар. науч. конф. Ростов-на-Дону, 2001. С. 83–94.
71. Зенкин К. Слово в фортепианных произведениях Листа. *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств* / сост. Г. И. Ганзбург. Харьков, 2002. С. 43–47.
72. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и мути музыкального романтизма. М., 1997. 415 с.
73. Зобов А А, Мостепаненко А М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Л., 1974. С.11–25.
74. Иноземцева Е.В. . Визуальное изображение (картина) в прозе немецких романтиков: автореф... канд. филолог. наук: 10.01.03 / Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. Москва, 2007. 31 с.
75. Каган М. Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
76. Канчели М. А. Крупная одночастная форма в музыке XIX и на рубеже XX века. Тбилиси: Ганатлеба, 1969. 206 с.
77. Кашкадамова Ференц Лист. *Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя*. Тернопіль, 2006. С. 250–308.
78. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. М.: Композитор, 2007. Ч. III. Поэтика и стилистика. 376 с
79. Киселева О. Принципы фортепианного исполнительского формообразования: дисс... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Новосибирск. 2000. 198 с.
80. Коваль А. А. Ференц Лист: творческое осмысление Данте и Гете (специфика философско-художественной интеграции контрастных тенденций в романтическом моностиле). *Проблемная аура австро-германского романтизма*. К.: КГК им. П. И. Чайковского, 1993. С. 59–70
81. Коваль Г.А. Лист и Данте: к проблеме синтеза искусств: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Киев, 1998. 18 с.
82. Коляденко Н.П., Русанов А.В. Музыкально-эстетическое воспитание: синестезия и комплексное воздействие искусств; НГК (академия) им. М.И. Глинки. Новосибирск: Наука, 2003. 258 с.
83. Коробова, А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции : к теории и истории жанра: автореф. дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 2008. 31 с
84. Королевская Н.В. О текстоцентрической функции концепта: смыслообразование в циклической вокальной композиции. *Музыкальное содержание: пути исследования* / Ред.-сост. Л.П. Казанцева. Майкоп: Магарин О.Г., 2012. Вып. 2. С.47–60.
85. Косарев А.Ф. Философия мифа: Мифология и ее эвристическая значимость. М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская кни га, 2000. 304 с.

86. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования*. К.: Музична Україна, 1989. С. 28–34.
87. Кошкинко И.В. Полифункциональность эпиграфа в творчестве А. С. Пушкина: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ин-т русс. Литературы Рос. Акад. наук. Санкт-Петербург, 2004. 249 с.
88. Красавский Н.А. Концепт «Zorn» в пословично-поговорочном фонде немецкого языка. *Теоретическая и прикладная лингвистика*. Воронеж: изд-во ВГТУ, 2000. Вып. 2: Язык и социальная среда. С.78–89.
89. Красавский Н.А. Эмоциональные концепты в немецкой и русской лингвокультурах: монография. Волгоград, 2001.
http://www.ahmerov.com/book_1073.html
90. Красноярова Н.Г. Музыка как философский концепт. Ценности и смыслы. 2011. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-kak-filosofskiy-kontsept> (дата звернения 14.08.2019)
91. Крауклис Г. В. Романтический программный симфонизм: Проблемы. Художественные достижения. Влияния на музыку XX века. М.:Дека-ВС, 2007. 312 с.
92. Крауклис Г. В. Симфонические поэмы Ф. Листа. М.: Музыка, 1974. 143 с.
93. Кремлев Ю. А. Гармония Листа. *Советская музыка*, 1936, №2. С. 40–51.
94. Кремлев Ю. А. Франц Лист. Л.: Тритон, 1935. 55 с.
95. Кривеженко В.С. Жанрово-драматургические особенности духовных кантат и ораторий Ф. Листа: дис.... канд.искусств.: 17.00.02 / Ростов.гос.консерв.имени С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2017. 147 с.
96. Кривцун О. Эстетика. М.: Аспект Пресс, 2003. 447 с.
97. Кричинська О. В. Сильові аспекти розвитку європейської фортепіанної сюїти першої третини ХХ ст.: дис.... канд.мист.: 17.00.02 / НМАУ ім. П.Й. Чайковського. Київ, 2017. 273 с.
98. Кубрякова Е. С. Краткий словарь когнитивных терминов / под общ. ред. Е. С. Кубряковой. Москва.1996. 248 с.
99. Лебедева В.В. Цикл программных пьес и прелюдий в русской фортепианной музыке XX века : традиции и новые тенденции : дисс... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных.Москва, 2008. 190 с.
100. Левашева О. Е. Ференц Лист: Молодые годы. М.:Музыка, 1998. 334 с., нот. ил.
101. Лист в квадрате / Отв. ред. Н. Енукидзе. М., 2008. 96 с.
102. Лист Ф. Избранные статьи / Предисл., общ. ред. Я. Мильштейна; пер. А. Бобовича, Н. Мамуна; ред. текста, вступ. ст. и примеч. С. Барского. М.: Музгиз, 1959. 462 с.
103. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка. Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: антология / под общ. ред. В. П. Нерознака. Москва. 1997. С. 280–287.

104. Лихачев Д.С. Логический анализ языка. Культурные концепты. М., 1991. 204 с.
105. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 312 с.
106. Лосев А.Ф., Тахо-Годи М.А. Эстетика природы: природа и ее стилевые функции у Романа Роллана; отв. ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи; Науч. Совет РАН «История мировой культуры». М.: Наука, 2006. 419 с.: ил.
107. Лосева О.В. Теория циклических форм в наследии Е. В. Назайкинского. *Журнал Общества теории музыки*. М.: Моск. гос. конс. имени П. И. Чайковского, 2016. Вып. 2016/2 (14). С. 8–13.
108. Ляпин С. Х. Концептология: к становлению подхода. *Концепты*. Вып. I. Архангельск, 1997. С.11–35.
109. Ляпина Л.Е. Литературная циклизация (к истории изучения). *Русская литература*. 1998. № 1. С.176–177.
110. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: Учеб. Пособие. Москва: Музыка, 1979. 536 с.
111. Марик В.Б. Явления концепта и концептосферы в музыкальном искусстве: к проблеме вечного образа: дис.... канд. искусствовед.: 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. имени А.В. Неждановой. Одесса, 2008. 215 с.
112. Марков Романтическая морфология. URL: <http://kogni.narod.ru/rommorph.htm>
113. Мартынов В.И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Л., 1974. С.238–248.
114. Мартинюк А.П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики. Х.: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2011. 196с.
115. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології): : дис.... канд. искусствовед.: 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. имени А.В. Неждановой. Одесса, 2008. 181 с.
116. Маслий С. Сюита (Семантико-драматургический и исторический аспекты исследования): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2003. 170 с.
117. Ментюков А. П. Ференц Лист. Очерки истории гармонических стилей. Ч. 2. Новосибирск, 2008. С. 231–265.
118. Миллер Л. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория. *Мир русского слова*. 2000. № 4. С. 39–45.
119. Мильштейн Я. Ф. Лист: в 2т. Т.1. 2-е изд. расшир. и доп. М.: Музыка, 1971. 600 с.
120. Миронов А.В.. Концептуализация темпоральных понятий в философии музыки: дисс... канд. филос. наук: 24.00.01 / Белгород. гос. нац. иссл. ун-т, 2017. 106 с.

121. Митина С.И. Философский эго-текст как репрезентант личности мыслителя. *Вестник Челябинского государственного университета*. 2008. № 10. С. 138–141.
122. Михайлов А. Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна. *Музыка в истории культуры*. М.: МГТС, 1998. С. 128–146.
123. Михайлов А. Проблемы характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка. *Современное западное искусство. XX век*. М.: Наука, 1988. С. 209–278.
124. Михеев М. Дневник в России XIX-XX века – эго-текст, или пред-текст. М.: Водолей, 2007. URL: <http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/research/miheev/kniga.htm> (дата звернення 23.05.2018)
125. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1973–1982. Т. 6. 1008 стб.
126. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
127. Мятыева Н.А. Интерпретация музыки сквозь призму текстуальных стратегий. *Вестник МГУКИ*. 2009. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-muzyki-skvoz-prizmu-tekstualnyh-strategiy> (дата звернення 12.06.2019)
128. Наглер Н. Запоздавшая музыка будущего; пер. В. Апаринной, А. Аймакановой. *Musik-Konzepte*. 1980. №12. С. 4–41.
129. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
130. Невская Н.Г. Претворение фаустовской темы в музыке XIX века: проблемы жанра: дисс ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2011. 199 с.:
131. Неретина С. Концепция. *Теоретическая культурология: энциклопедия* / Ахутин А. В., Визгин В. П., Воронин А. А., Гаман-Голутвина О. В. и др. М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005. С. 574–575.
- 131a. Неретина С. С. Абельяр и Петрарка: пути самопознания личности (текстологический анализ). *Вопросы философии*. 1992. № 3. С. 134–160.
132. Неретина С., Огурцов А. Концепт как возможность постижения смысла. *Теоретическая культурология: энциклопедия* / Ахутин А. В., Визгин В. П., Воронин А. А., Гаман-Голутвина О. В. и др. М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005. С. 251–263.
133. Неретина С., Огурцов А. Язык и речь – векторы определения пространства культуры. *Теоретическая культурология: энциклопедия* / Ахутин А. В., Визгин В. П., Воронин А. А., Гаман-Голутвина О. В. и др. М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005. С. 220–251.
134. Огнева Когнитивное моделирование концептосфері художественного текста. 2-е изд. дополн. М.: Эдитус, 2013. 282 с.

135. Орлов Г. Структурная функция времени в музыке (Исполнение и импровизация). *Вопросы теории и эстетики музыки* / отв. ред. Л. Н. Раабен. Л., 1974. Вып. 13. С. 32–57.
136. Островский Р. А. Ф. Лист и русское фортепианное искусство столетия : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02. М., 1995. 24 с.
137. Паисов Ю. И. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX. М. : Сов. композитор, 1977. 392 с.
138. Пастеляк Н.В. Поемність в українській фортепіанній музиці першої половини ХХ ст. як принцип художнього мислення: дис.... канд..мист.: 17.00.03 /Львів.нац.муз.акад. імені М.В. Лисенка. Львів, 2008. 184 с.
139. Перелыгина Е.М. Катартическая функция текста: АКД. Тверь, 1993. 29 с.
140. Петриков С. Текстуальное музыкальное мышление. *Музыкальная академия*. 1993. № 2. С. 113–116.
141. Пикалова Н. Камерная инструментальная сюита в русской советской музыке 60-х - первой половины 80-х годов (теоретические аспекты жанра): автореф. дис... канд. искусствоведения. Л.: ЛГИТМИК, 1989. 25 с.
142. Пименова М.В. Душа и дух: особенности концептуализации. Кемерово: Графика, 2004. 386 с.
143. Плотнікова Н.В. Поняття «концептосфера» та «концепт» у сучасній лінгвістиці. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Тернопіль, 2020. Т. 31 (70) № 1 Ч. 1. С. 91–96.
144. Полюжин М.М. Про синкретичні теорії концепту. *Проблеми романо-германської філології*. Ужгород: Ліра, 2006. С. 5–22.
145. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. Монография. М.: Советский писатель, 1986. 480 с.
146. Попова З.Д., Стернин И.А. Очерки по когнитивной лингвистике. Воронеж. 2001. 191 с.
147. Посохова О. Об особенностях синтетизма мышления Ф. Листа. *Идеи и идеалы*. № 3 (17), т. 2, 2013. С. 146–151.
148. Приходько А.Н. Концепты и концептосистемы. Днепрпетровск: Белая Е. А., 2013. 307 с
149. Приходько А.Н. Языковое картирование мира в паттерне «концептосфера– концептополе – концептосистема». *Нова філологія*. № 1 (21). Запоріжжя: ЗНУ, 2005. С. 94–104.
150. Протопопов В. В. Сонатная форма в западно-европейской музыке второй половины XIX в. М.: Музыка, 2002. 134 с.
151. Протопопов В. В. Элементы строения музыкальной речи. Ч.1. М. : Музгиз, 1930. 165 с.
152. Протопопов В. В. Элементы строения музыкальной речи. Ч.2. М. : Музгиз, 1931. 176 с.
153. Пупина О.А. Исполнительское претворение художественного мира «Третьего года странствий» Ф. Листа: дис.... канд.. искусств.: 17.00.03 / Харьков.нац.ун-т искусств ім.И.П. Котляревського. Харьков, 2015. 198 с.
154. Рацкая Ц. С. Ференц Лист. М.: Музыка, 1969. 254 с.

155. Ревво Ю.А. Метафорические концепты «Путь», «Дорога» и «Странствие» в публицистике и прозе П.А. Сорокина и Б.К. Зайцева: дис... канд. филолог. наук: 10.01.01 / Российский ун-т дружбы народов. Москва, 2017. 184 с.
156. Рети Р. Тональности в современной музыке. Л.: Музыка, 1968. 132 с.
157. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму: автореф. дис... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ імені П.І. Чайковського. К., 2006. 33 с
158. Рощенко Е.Г. Первый цикл романтического мифа о Данте и соната-фантазия Ф. Листа. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2000. Вип. 1. С. 59–67.
159. Рощенко Е.Г. Число и его бытие в трилогии «новых мифов» Ф. Листа по Данте (к проблеме новомифологического числотворчества). *Актуальні питання мистецької педагогіки*. Х., 2011. Вип. 1. С. 10–27.
160. Русакова И.Б. Структура концепта и способы его вербализации в лингвокультурном содержании русских пословиц. URL: Источник: https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=4917
161. Ручьевская Е. А. Формообразующий принцип как историческая категория. *История и современность*. Ленинград: Советский композитор, 1981. С. 120–138.
162. Ручьевская Е., Кузьмина Н. Цикл как жанр и форма. Форма и стиль. Л. : ЛОЛГК, 1990. Ч. II. С. 129–174.
163. Рынденко О.В. Авторские комментарии и ремарки как культурный феномен в фортепианном творчестве Оливье Мессиаана: 17.00.03 / Нац. муз. акад. Украины им. П.И. Чайковского. Киев, 2010. 176 с
164. Сабольчи Б. Последние годы Ф. Листа / Б. Сабольчи. – Будапешт : Изд-во Академии Наук Венгрии, 1959. – 140 с., нот. прил.
165. Савенко С. Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом. Искусство XX века как искусство интерпретации. Нижний Новгород: ННГК им. М.И.Глинки, 2006. С. 318–332.
166. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... доктора. мистецтвознавства: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 36 с.
167. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением М.; Л.: Музыка, 1964. 88 с.
168. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с
169. Сботова С.В. Рефлексия темы путешествия (пути) в художественно-философской мысли Западной Европы и России XVIII - XX вв.: автореф... канд. культурологии : 24.00.01 / Мордовский гос. ун-т им. Н.П. Огарева. Саранск, 2005. 16 с.
170. Священник Георгий Чистяков. В поисках вечного града. М.: Путь, 2002. URL: http://tapirr.com/ekkklesia/chistyakov/vechn_grad/puteshest.htm

170. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава. 2006. 716 с.
171. Семькин В.Г. Одночастная фортепианная соната XIX - первой трети XX столетия: композиционно-драматургические аспекты: дисс... канд.искусств.: 17.00.02 / Рос. акад. муз. имени Гнесиных. М., 2017. 216 с. 171а. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 446 с.
172. Слонимский С. М. Творческий облик Листа: Взгляд из XXI века. СПб : Композитор, 2010. 24 с.
173. Слухай Н.В. Сучасні лінгвістичні теорії концепту як мовно-культурного феномену. *Мовні і концептуальні картини світу*. Київ. 2002. С. 462–470.
174. Слышкин Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. 2004. URL: fulbright.ru/russian/sumschool/2004/slyshkin.doc.
175. Соллертинский И. И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. М.: Музгиз, 1962. 47 с.
176. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров. *Проблемы музыки XX века*. Горький: Горьк. консерватория, 1977. С. 12–59
177. Сосюр Ф. Курс общей лингвистики / Под ред. и с примеч. Р. И. Шор. 3-е изд., стер.. М.: КомКнига, 2006. 256 с.
178. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции. *Музыкальный современник*. М.: Сов. композитор, 1987. Вып. 6. С. 45–68
179. Стасов В. В. Новая биография Листа. *Статьи о музыке*. Т.5А. М., 1980. С. 30–94.
180. Стасов В. В. Лист, Шуман и Берлиоз в России. М.: Муз-гиз, 1954. 164 с.
181. Стасов В. В. О роли фортепиано в музыке и о Листе / В. В, Стасов. *Статьи о музыке*. Т. 5Б. – М., 1980. – С. 106-174.
182. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997.С.40–43.
183. Стогний И.С. Процессы смыслообразования в музыке: семиологический аспект: дисс ... докт. искусствоведения: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2013. 416 с
184. Сухотина А.. Под общ. ред. М. Э. Рут. – Екатеринбург : Изд-во Уральского уни- верситета, 1999. – 432 с.
185. Сунь Кэнлянь. Особенности циклообразования в западноевропейской инструментальной музыке первой половины XX века: дисс... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2011. 155 с.
186. Таврина Алена Михайловна. Типология героев в русской романтической повести 20-40-х годов XIX века: диссертация ... кандидата Филологических наук: 10.01.01 / Вологодский государственный университет. Вологда, 2016. 228 с.
187. Таганов, О. Пространственные аспекты ритма. *Метроритм – 2: колективна монографія / під ред. І. М. Юдкіна; НАН України, Ін-т*

- мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2005. С. 82–86.
188. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М., 1996. 284 с.
189. Титова С. Фортепианный цикл Ф. Листа «Рождественская ёлка». *Молодой ученый*. 2012. №7. С. 351–353.
190. Топоров, В.Н. Пространство и текст. *Текст: семантика и структура* / отв. ред. Т.В. Цивьян. М.: Наука, 1983. С. 227–284.
191. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. Т.1. : Основные проблемы. Л. : Музгиз, 1937. 192 с.
192. Тюлин Ю. Н. Строение музыкальной. 2-е изд. М.: Музыка, 1969. 174 с.
193. Усенко Н.М. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: от Ф. Шопена к А. Скрябину: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ростов-на-Д, 2006. 148 с.
194. Фадеева О. Оратория Ф. Листа «Христос» как обобщение основных особенностей стиля композитора. *Музыкальная культура XIX-XX вв.* М., 1998. С. 55–69.
195. Фейдимен Д., Фрейгер Р. Личность и личностный рост / Пер. с англ. М.: Изд-во Российского открытого университета, 1992. Вып. 2. 136 с.
196. Філософський енциклопедичний словник / гол. ред. В. І. Шинкарук. Київ. 2002. 744 с.
197. Фомина З. Сущность музыкального в интерпретациях мастеров романтизма (онтологический аспект). *Проблемы музыкальной науки*. Уфа, 2012. 1 (10). С. 28–31
198. Ханкиш Я. Если бы Лист вел дневник. Будапешт : Корвина, 1962. 188 с.
199. Холопов Ю. Н. Об эволюции европейской тональной системы Проблемы лада : сборник статей. – М. : Музыка, 1972. – С. 35–76.
200. Холопов Ю. Н. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. – М. : Музыка, 1974. – 288 с.
201. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1971. – 304 с.
202. Хорват, К. «Романтические воззрения на природу». *Европейский романтизм* / Отв. ред. И. Неупокоева, И. Шетер. М.: Наука, 1973. С. 204–252
203. Хохлов Ю. Н. Фортепианные концерты Ф. Листа: Путеводитель. М. : Музгиз, 1960. 84 с.
204. Хуан Цзецуань. Соната как жанровая форма и сонатность как принцип музыкальной композиции в свете диалогического музыковедческого метода (на материале фортепианной музыки) : дисс.... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03. Одесса, 2015. 187 с.
205. Цуканова Е.М. Семантическая связь эпиграфа с текстом: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01, 10.02.19 / Орловс. гос. ун-т. Орел, 2003. 160 с.
206. Цуккерман В. А. Соната си минор Листа. М. : Музыка, 1984. 112 с.

207. Чебуркина М. Ноэль французского органного барокко как синтез литургических и светских тенденций. Проблемы музыкальной науки. Уфа,, 2012. № 2 (11). С. 43–46.
208. Чжу Сяоле. Фортепианный цикл Ф. Листа «Різдвяна ялинка»: нова концепція дитячої музики. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник. Одеса: Астропринт, 2016. Вип 22. С. 479–492.
209. Чжу Сяоле. Концепт «мандрів» у фортепианній творчості Ф. Листа (на прикладі циклу «Роки мандрів»). *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 25. С. 98–112.
210. Чжу Сяоле. Фортепианный программный цикл как жанровая парадигма романтизма (на примере «Годов странствий» Ф. Листа). *European Journal of Arts*. Vienna: Premier Publishing s.r.o., 2019. № 1–2. С. 63–69
211. Шаповалова Л.В. Музыка как аналог личности: к проблеме рефлексивного сознания: дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.03 / НМАУ им. П.И. Чайковского. Киев, 2005. 360 с.
212. Шапошников И.А. Поэдность в романтической музыке: фортепианное творчество Ф. Листа и Ф. Шопена: диссертация ... кандидата искусств.: 17.00.02 / Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки. Новосибирск, 2016. 170 с. 212а.
- Шенберг А. Стил ь и мысль. Статьи и материалы. М.: Композитор, 2006. 528 с.
213. Шонберг Г. Великие пианисты. М.: Аграф, 2003. 401 с.
214. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Немецкая классическая философия: в 2-х т. Т.2.: Разум и воля. М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 2000. С. 315-826.
- 214а. Шпак Г.С. Венгерская национально-религиозная идея в хоровом творчестве Ф. Листа: дисс... канд.. искусств.: 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. имени А.В. Неждановой. Одесса, 2012. 176 с.
215. Щедровицкий Г.П. Смысл и значение. Избранные труды. М., 1995.С.546-576.
216. Яворский Б. Л. Избранные труды. Т. 2, ч. 1. М.: Советский композитор, 1987. 366 с.
217. Ян Веньян. Категорія піанізму у контексті виконавської типології фортепианної творчості: дисс. канд. искусств.: 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. имени А.В. Неждановой. Одесса, 2017. 191 с.
218. Harari J. V. (ed.) Textual Strategies. Perspectives in PostStructuralist Criticism / J. V. Harari (ed.). – Cornell University Press, 1979.
219. Kempson R.M. Semantic Theory. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. 216 p.
220. Lozza L. The Christmas Tree: Legends, Traditions, History URL: <http://www.ewtn.com/library/chistory/xmastree.htm>
221. Torkewitz D. Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts / D. Torkewitz// Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, hrgs. von Hans Heinrich Eggebrecht.– München-Salzburg, 1978. – 128 s.

ДОДАТОК А

Основні положення дослідження викладені у публікаціях у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Чжу Сяоле. Фортепіанний цикл Ф. Ліста «Різдвяна ялинка»: нова концепція дитячої музики. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2016. Вип 22. С. 479–492.
2. Чжу Сяоле. Позамузичні чинники в інструментальних творах Ф. Ліста (на прикладі «Першого року мандрів»). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2016. Вип 23. С. 169–181.
3. Чжу Сяоле. Концепт «мандрів» у фортепіанній творчості Ф. Ліста (на прикладі циклу «Роки мандрів»). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 25. С. 98–112.

у періодичному фаховому виданні іноземної держави:

4. Чжу Сяоле. Фортепианный программный цикл как жанровая парадигма романтизма (на примере «Годов странствий» Ф. Листа). *European Journal of Arts*. Vienna: Premier Publishing s.r.o., 2019. № 1–2. С. 63–69.

Апробація результатів дослідження:

Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А.В.Нежданової. Основні положення дослідження були викладені в доповідях на наступних конференціях (усього 10): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, 22-24 квітня 2014 р.), Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, 27–29 квітня 2015 р.); Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, 20–22 квітня 2016 р.); Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки»

(Одеса, 23–25 квітня 2018 р.); Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, 17–19 квітня 2019 р.); Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, 20–21 квітня 2020 р.); Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 1–3 грудня 2015 р.); Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 9–10 грудня 2016 р.); Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 24–25 листопада 2017 р.); Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 6–8 грудня 2018 р.).