Міністерство культури та інформаційної політики

Міністерство освіти та науки

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет фортепіано, джазу та популярної музики

Кафедра спеціального фортепіано

Обаровська Віта Вячеславівна

ДВІ «ФРАНЦИСКАНСЬКІ» ЛЕГЕНДИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО Ф. ЛІСТА: ЗВУКОЗОБРАЖАЛЬНІ Й ВИРАЗОВІ ОСОБЛИВОСТІ

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво

Профілізація – Фортепіано

Магістерська робота

Науковий керівник -

Качмар Марія Ігорівна

Кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри музичної медієвістики та україністики

Рецензент -

_____

_____

Львів -2022

ЗМІСТ

ВСТУП …….....3

РОЗДІЛ 1 Фортепіанна творчість Ференца Ліста.....6

1.1. Творча діяльність Ф. Ліста як піаніста і композитора у працях дослідників.....6

1.2. Особливості звукозображальної мови творів Ф.Ліста для фортепіано.....10

РОЗДІЛ 2 Особливості музичної мови двох «францисканських» легенд Ф.Ліста: виконавсько-стилістичний аналіз.....16

2.1. Легенда №1 «Святий Франциск Ассизький : проповідь птахам» ….....……17

2.2. Легенда №2 «Святий Франциск з Паоли, що йде по хвилях» …….....…26

ВИСНОВКИ ……36

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……...…….38

ДОДАТКИ.....43

ВСТУП

Актуальність теми. Ференц Ліст – видатний композитор, митець XIX століття і піаніст, який продовжив і розвинув інтерпретацію фортепіанного виконавства. Його творчість внесла нові ідеї у музику його послідовників.

Поруч з піанізмом слід відмітити і духовну сферу композитора, яка спрямовує слухачів на внутрішній розвиток, пізнання себе шляхом прослуховування та виконання даної музики. Ференц Ліст був одним з небагатьох зарубіжних композиторів, який прийняв сан абата та звернувся до духовної музики. Поєднанням фортепіанного мистецтва і духовної тематики відобразилося у двох «францисканських» легендах композитора, які розглядаються у нашому дослідженні.

Про Ліста написано багато книг зарубіжними авторами, трохи менше статей (зарубіжними та українськими дослідниками), які розкривають зокрема певні відомі фортепіанні твори композитора. Однак, тема двох «францисканських» легенд ще досі не представлена в українському музикознавстві, тому є **актуальною.**

Мета дослідження полягає в розгляді виконавських та звукозображальних особливостей фортепіанної творчості Ф. Ліста на прикладі двох легенд для фортепіано: №1 «Святий Франциск Асизький : проповідь птахам» та №2 «Святий Франциск з Паоли, що йде по хвилях».

Згідно з метою дослідження було визначено наступні **завдання дослідження:**

1. розглянути фортепіанну спадщину Ф. Ліста у сучасній дослідницькій літературі;

2. простежити звукозображальні особливості у вибраних творах композитора;

3. розглянути лістівську інтерпретацію духовної тематики у фортепіанних легендах на прикладі постатей Франциска Асизького та Франциска з Паоли;

4. здійснити аналіз «францисканських» легенд Ф. Ліста для фортепіано.

Об'єкт дослідження – фортепіанна творчість угорського композитора Ференца Ліста.

Предмет дослідження – виконавські та звукозображальні особливості «францисканських» легенд Ф. Ліста для фортепіано.

Методи дослідження: *історичний*: для дослідження творчості Ліста у контексті фортепіанної музики XIX ст.; *аналітично-музикознавчий*: для аналізу творів композитора; *науково-теоретичний*: при розгляді джерел присвячених фортепіанній творчості Ф. Ліста; *жанрово-стилістичний*: визначення особливостей стильової специфіки розглянутих творів.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в українському музикознавчому дискурсі представлено цілісний аналіз Двох «францисканських» легенд Ф. Ліста для фортепіано; досліджено звукозображальні особливості та інтерпретацію духовної тематики у фортепіанній творчості композитора.

Аналіз останніх досліджень і публікацій: наукові розвідки присвячені біографії Ф. Ліста: Я. Мільштейна, А. Вільямса, К. Грунського, А. Уолкера, Ж. Ортиг, Л. Рельштаб, Ю. Капп; Б. Собольчі, Е. Майор , Е. Харасті, З. Гардоні, Д. Барта; серед них виокремлюються особливості фортепіанної творчості Ф. Ліста у спогадах та працях К. Черні, Л. Бетовена, К. Сен-Санса, Ф. Бузоні, А. Страдала, Р. Брейтгаупта, А. Юхаса, Р. Геника, А. Гьолеріха, Ж. Гумеля, К. Черні, К. Сен-Санса, Ф. Фельтса, П. Раабе, А.

Бойзера, А. Зілоті, Ф. Бузоні, Л. Рельштаба, Р. Брайгаупта, Р. Борі, В. Стасова, Б. Асаф'єва, і особливо сучасні праці Хой-нін Лі і Джона Огдона.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали розділів та підрозділів магістерського дослідження можуть використовуватись для подальшого дослідження фортепіанної творчості Ференца Ліста в контексті загальної творчої спадщини композитора.

Також розділи магістерської роботи можуть бути корисними у практичній підготовці студентів фортепіанного відділу; можуть бути корисними у курсі «Історії музичної культури»; «Історії музики»; «Гармонії», «Аналізу музичних форм», «Методики викладання музичного мистецтва»; бути корисними викладачам музичного профілю різних рівнів акредитації у процесі підготовки студентів (спеціальності «Музичне мистецтво»), також в системі післядипломної освіти учителів музичного мистецтва.

Апробація результатів та публікації. Окремі положення магістерської роботи оприлюднені в тезах «Творчий портрет Ференца Ліста» / збірник матеріалів наукових читань IV «Актуальні проблеми розвитку культури, мистецтва та освіти», м. Луцьк, 12 листопада 2021 року Волинський національний університет імені Лесі Українки, с. 37-40.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, що є внутрішньо диференційованими, 4 підрозділів, висновків та списку використаних джерел, що містить 61 позицій. Загальний обсяг роботи – 45 сторінок, з них – 37 основного тексту.

РОЗДІЛ 1. ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ Ф. ЛІСТА

1.1. **Творча діяльність Ф. Ліста як піаніста і композитора у сучасних дослідженях.**

Ференц Ліст (1811-1886 р.) — угорський композитор, виконавець і педагог XIX ст. був неперевершеним піаністом свого часу. Його композиторська творчість теж стала великим внеском у розвитку фортепіанного мистецтва. Дослідження творчості Ліста до сьогодні викликає зацікавлення серед науковців і практиків.

Ще з XIX ст. почали видавати твори про біографію композитора: Ж. Ортиг, згодом Л. Рельштаб, Ю. Капп та інші; серед угорських авторів: Б. Собольчі, Е. Майор , Е. Харасті, З. Гардоні, Д. Барта. На сьогодні найбільш популярними є монографії Грунського К. (1924), А. Уолкера (1989), А. Вільямса (1998), Я. Мільштейна (1999) та інших.

Звісно у працях згадується і про піанізм митця зокрема у Ф. Бузоні, А. Страдала, Р. Брейтгаупта, А. Юхаса, Р. Геника, А. Гьолеріха, Ж. Гумеля, К. Черні, К. Сен-Санса, Ф. Фельтса, П. Раабе, А. Бойзера, А. Зілоті, Ф. Бузоні, Л. Рельштаба, Р. Брайгаупта, Р. Борі, В. Стасова, Б. Асаф’єва та ін. Не оминути увагою і літературних статтей Г. Берліоза, Г. Гейне, Р. Шумана. У XX ст. дослідники звертають увагу на новизну творчості Ліста в історії музики, зокрема у збірці різних авторів «Прогресивний Ліст» (1985); окремо розглянуто лістівську музичну мову і у праці У. М. Гуд «Пізні фортепіанні твори Ф. Ліста і їх вплив на деякі аспекти сучасного фортепіанного твору»; на пізніх творах зосередилася і К. Хамбургер «Франц Ліст» (1973), а саме їх гармонічній мові, тембрі, фактурі, аскетичних засобах виразності (схематичність, спрощеність, прозорість), де мотиви стають «амелодичними», «зменшеними», тобто звичні величні закінчення вичерпались, афористичність твору проглядає у незавершеності,

зміні. Новішими є праці: збірка статей «Liszt and Virtuosity» Р. Дорана (2020), «Franz Liszt: Musician, Celebrity, Superstar» О. Гільмеса (2016 переклад) та інші.

Діяльність Ліста як піаніста і композитора є цікавою для дослідників і багатогранною. Раннє музикування у сім'ї батьків, які підтримували вдома музичну освіту сина. Епоха, в яку жив композитор відлунювала особливо національними мелодіями, які наповнювали творчість митців кожної країни. Тому угорські мелодії, переплетені з темами природи, літератури, філософії, мистецтва, живопису, релігії супроводжували юного композитора як у ранню добу, так і у пізній творчості. Таланило Ференцу і в сценічних виступах, які розпочалися з 7 років, а у 9 років переплелися з імпровізаціями на довільні теми. Переїзд до Відня звісно сприяв розвитку діяльності Ліста і як композитора і як виконавця. У цьому місті юний митець пройшов шлях вдосконалення від неправильної примітивної гри через віру і працю вчителя К. Черні, який побачив, що «природа створила його піаністом…» до великого успіху. [28, с. 87]. Цей успіх і блискучу кар'єру пророкував і улюблений Лістом Бетховен [8]. Не зламали долю піаніста і заборона навчатися іноземцям у паризькій консерваторії. Цей час не змінив і призначення Ференца — долю віртуоза, яка суголоса з тогочасним скрипалем Н. Паганіні. І попри скептичні розмови сучасників про суху техніку митця, він був генієм-піаністом XIX ст. [10]. Ференц Ліст добре розумів сенс музики, її істинне наповнення, усвідомлюючи як розкрити технічними засобами справжнє мистецтво. Поїздки до Англії, Польщі, Італії, Росії, України, Франції, Німеччини та й цілій Європі, знайомство з Р. Вагнером, Р. Шуманом, Ф. Шопеном. Останні роки Ліст переїздить до Риму 1861, згодом 1875 році стає директором музичної академії в Будапешті, і завершує свій земний шлях у Байройті 1886 році.

Серед всіх інструментів особливе місце займало фортепіано, де Ліст виражав себе, використовуючи повністю весь діапазон, різновиди рухів та

техніку, керує цим інструментом як оркестром. Ференц Ліст народився у потрібний час і у потрібному місці, в епоху розквіту концертного піанізму, яка співпала з вершиною його творчості. Віртуозність і техніка композитора і виконавця стали прикладом для багатьох піаністів після нього. Такий виклик догматичним традиціям знаходив і противників, які нехтували розумінням ідей його творчості через заздрощі і закидання у надмірній віртуозності. Вершині концертної діяльності протиставлялися внутрішні сумніви, що доповнювалися й неоднозначним ставленням сучасників, а це в свою чергу відкрило ще один етап творчості митця — аскетичний вимір, де були розкриті і передбачені нові віяння у музиці. І власне духовність композитора доповнила і поглибила не тільки власні роздуми, але й стала натхненням до творчості.

Сам композитор відчував і бачив оточення. І виявляв форму ввічливості у спілкуванні, знаючи, що за зовнішнім обличчям може бути і зовсім інша людина. Вміння прислухатися і дружити з різними людьми, з їхніми поглядами, творили і власні протиріччя, адже концертна людина має мати досконале вміння поєднувати зовнішній поверхневий блиск із глибиною змісту, щирість і правдивість з штучністю. Бачимо як монументальність, великі форми, так і увагу до деталей, прикрас, які не були формально-технічними моментами для митця, хоча й напевно усвідомлював свою тягу до віртуозних інстинктів. Впертість та енергія зберігали його принциповість у власних художніх переконаннях, незважаючи на поради людей, які звісно менше знали й роздумували про саме мистецтво. І як кожен митець мріяв через мистецтво змінити світ, шукаючи мови, яка буде розкривати це всім — як тим, хто прагне до сценічного виявлення, так і для тих хто бачить зміну через музикування сам на сам. Не тільки піанізм давав можливість виявити себе. Ференц був талановитий і до наук, володів різними європейськими мовами, цікавився

філософськими проблемами, мав енциклопедичні знання з літератури, і готовий був навчати інших через свій талант і мистецтво.

В період 1860-1869 рр. Ф. Ліст присвятив себе релігійній музиці. У цих творах можна почути звучання елементів західнього хоралу, тим менше не поступаючись блискучою технікою, яскравою гармонією. Ось як він пише у своєму спогаді за 14 вересня 1860 року : «Туга за Хрестом і підняття хреста, — це завжди було моїм справжнім внутрішнім покликанням» [6, 31]. Звісно релігійні твори композитора є більш відомими є для органу, але після перебування у Римі, Ф. Ліст обирає духовну тематику і для своїх фортепіанних творів.

Багато авторів звертаються до духовної тематики у творчості Ф. Ліста: Н. Савицька, М. Молов, Н. Варавкіна-Тарасова [6, 9]. Також особливу зацікавленість звукозображальними засобами виявляють роботи В. Данкерта (30-ті роки ХХ ст.), який вважає композитора передвісником «музичного імпресіонізму», звертаючи увагу на гармонічне завуальовування звуків, остинатні та органні пункти, застосування цілотонової шкали, паралелізм квінт [1, 26]. Цю думку продовжили у своїх дослідженнях А.Уолкер, Я. Мільштейн, Дж. Огдон та Т. Хой-нін-Лі. Я. Мільштейн визначає період імпресіоністичного піанізму четвертою стадією фортепіанної творчості композитора, який характеризується «розкладенням монументальних звукових побудов, перевагою витончених колористичних ефектів» [30, 342; 14, 274]. Зацікавленість пізнім періодом творчості Ф. Ліста починається з 60-х років ХХ ст. Звертається увага на новаторство у симфонічних, фортепіанних творах митця у працях У. М. Гуда, А.Уолкера, К. Хамбургер, Г. Томпсона, Л. Бардоша, Н.Наглера [1, 27]. Серед українського музикознавства велику увага приділено творчим аспектам Ф. Ліста, звуковидобуванню, традицій угорськох школи у творчості митця [41], його піанізму та педагогічній діяльності послідовників [33; 39], інтерпретаційні особливості [13;45], особливості

творчості пізнього періоду [17], відвідин Ліста українських міст [14, 307-308; 26]. Окремо розглядає фортепіанну діяльність композитора Наталія Кашкадамова, яка підкреслила і оркестрове і театральне трактування цього інструменту. Розглядаючи виконавську естетику, авторка пише, що своїми сольними концертами Ліст «закріпив у суспільній свідомості образ піаніста-вірутоза як самостійної мистецької творчої фігури» [14, 254-255]. Відчуваючи публіку композитор вміло підбирав до програми і прості твори, вважаючи важливим їх майстерне мистецьке виконання, і вміло змінював фактуру в процесі виконання на сцені. Пізнання Лістом піаністом різних стилів мало на меті проникнення в авторських задум, мистецтва перевтілювання. Авторка підкреслює і декламаційність, контрасність, акцентність у музичній мові митця. У декламаційності проглядає розгортання музичних тем за фразами, а не тактами; ритмом композитор дотримується змісту, а не тільки підкреслюванням цезур [14]. Такий погляд нагадує сакральну музику, і проникнув у зміст обраних для аналізу двох легенд. Описуючи лістівську музичну мову, українськи дослідники не роглядають окремо звукозображальність крізь вибрані нами твори. Дві «францисканські» легенди лише побіжно згадуються в роботі Н. Варавкіної-Тарасової в контексті його духовної музики [6].

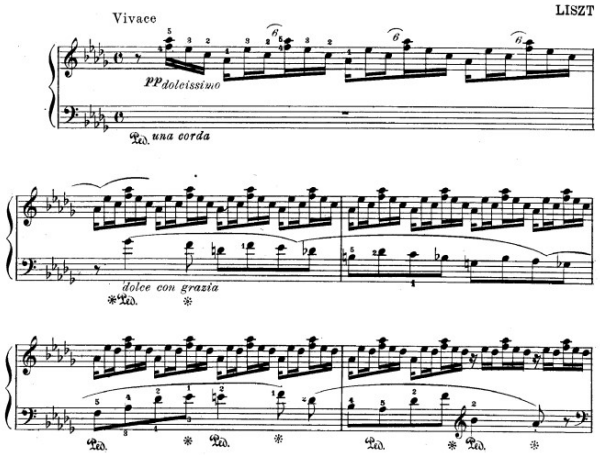
1.2. Особливості звукозображальної мови фортепіанних творів Ф. Ліста.

Ф. Ліст блискуче володів інструментом і це дало змогу відкрити нові колористичні можливості у його творчості для фортепіано. Звісно його програмні твори «Роки мандрівок» («Annees de `pelerinage»), «Шум лісу»(«Waldesrauschen»), «Трансцендентний етюд 12» («12 Etudes d`execution transcendante»), «Метелиця» («Chasse-neige»), «Хоровод гномів» («Gnomenreigen»), «На Валлендштадському озері» («Au lac de Wallenstadt»), «На березі джерела», («Au bord d`une source»), «Один вечір в

горах» («Un soir dans les montagnes») «Гроза» («Orage») містять відомі образи природи, води, птахів, що відгукуються у Францисканських легендах, тільки потрапляють у інший контекст — духовного світу. Н. Кашкадамова згадуючі окремі з перелічених творів, пише про те, що їх музика не є тільки ілюстративною, а відбиває поетичні переживання споглядаючого на ці явища поета [14, 272]. Тому музика набуває «невимушеної мови», монотематизму, тематичного перетворення, який теж став визначальним для розглянутих у нашій роботі легенд.

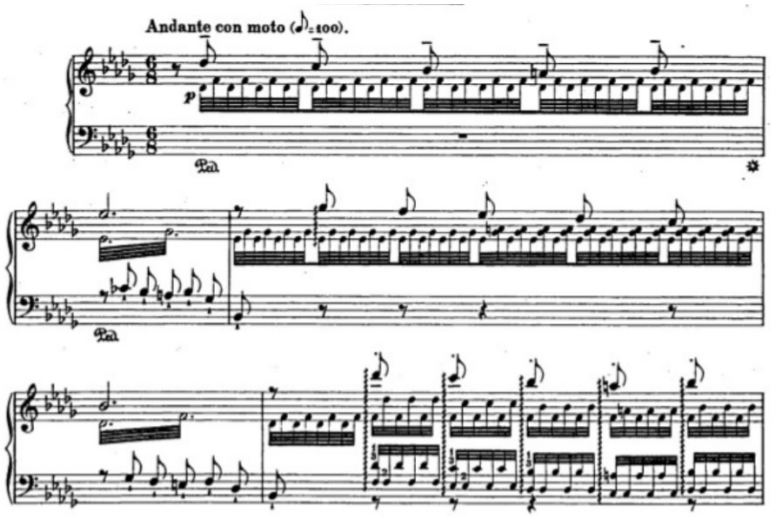
Сучасні дослідники творчості Ліста пишуть про ці твори, називаючи їх «експериментами» зображальності. Добре відома мальовничим нахилом французька школа, не маючи хроматичних засобів XIX століття та інструменту, майстри бароко робили спроби і «Зозулі» («Le coucou») Ф. Куперена, і дослідник Джон Огдон [61, 137-138], використовуючи сучасну мову називає їх «двовимірними». І от Ліст, на думку Джона Огдона робить спроби у XIX ст., ще перед Олів'є Мессіном, який, звісно зробив більш точну транскрипцію співу птахів відповідно до ресурсів двадцятого століття. Якщо для Ліста це було образним зображенням, то для Мессіана — науковим дослідом. Хой-нін Лі, інший дослідник ще згадує про «Сумні птахи» («Oiseaux tristes») Равеля з «Miroirs». Проте, додає Лі, ці птахи зовсім не схожі на чарівних, веселих створінь у Ліста. Таким чином, дослідники пишуть про риси імпресіонізму у Ф. Ліста, що проявляється згодом у Дебюссі [53].

Переглянемо кілька цих творів і зображальних засобів. «Шум лісу» — це концертний твір з двох частин, подібний до етюду. Фігура арпеджіює знизу і це нагадує мерехтливі фігури у вступі. Алан Уокер назвав такі виконавські інструментальні фігури «орнітологічними ефектами» звукозображання [65].



Приклад 1.1

Безперервні тремоло, вбудовані у внутрішній пласт фактури детально передані Лістом у трансцендентному етюді № 12 «Метелиці». У етюді тремоло-вібрації використано для того, щоб передати похмурий час, безлюдний пейзаж з візерунками, а в першій Легенді вони створюють безмежні варіації відтінків, надають звучанню певної барви музичних кольорів та тембрів.

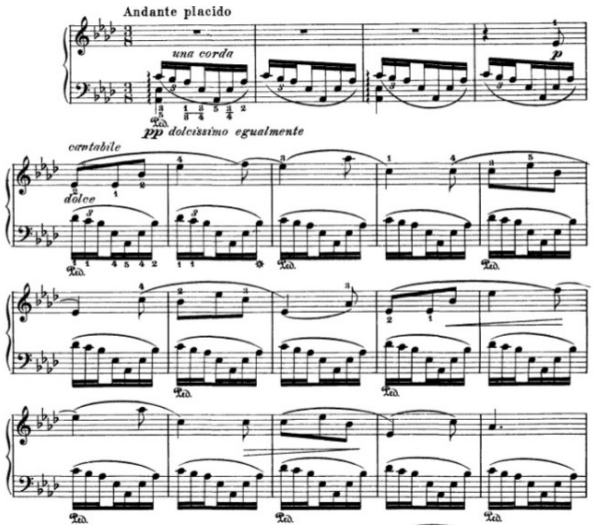


Приклад 1.2

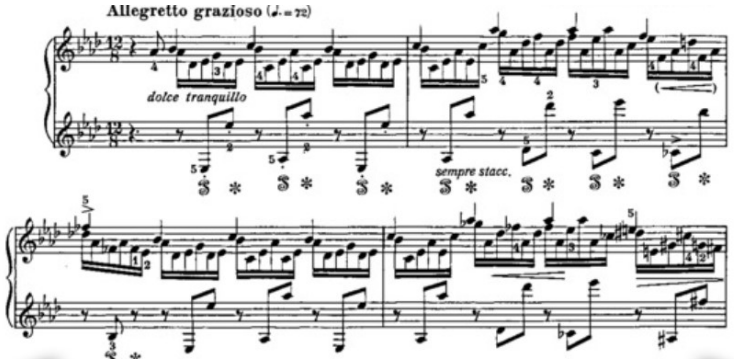
Ознаки імпресіонізму проглядають і у фактурі та педалі, регістрів, недотриманні квадратності побудов тактів. Це продовжує відхід від стилю романтичних традицій в еволюційний період — гармонію і форму пізніх композиторів романтиків, представником яких і був Ліст. У легендах композитор використовує високий регістр фортепіано, щоб висловити своє

дивовижне захоплення, а на звучанні низького регістру передати велич через опору.

Образ води у Ліста переданий у двох п’єсах, а також в останніх двох трансцендентних етюдах. В «Au lac de Wallenstadt» передається вода безтурботного озера, в «Au bord d’une source» — вода шипучого джерела, це бурхливі води. Хоча вода в Легендах ця вода зовсім іншої природи, є основним елементом зображального чуда: цей твір є настільки ж музикою грози, як і «водною» музикою.



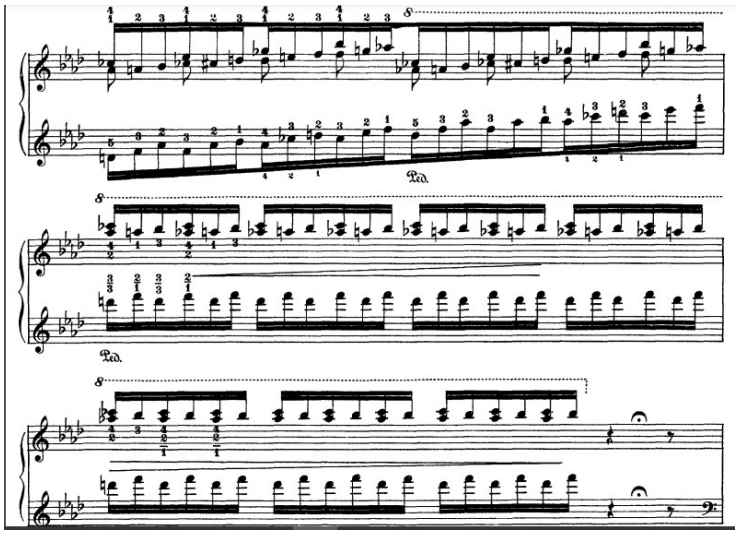
Приклад 1.3а



Приклад 1.3б

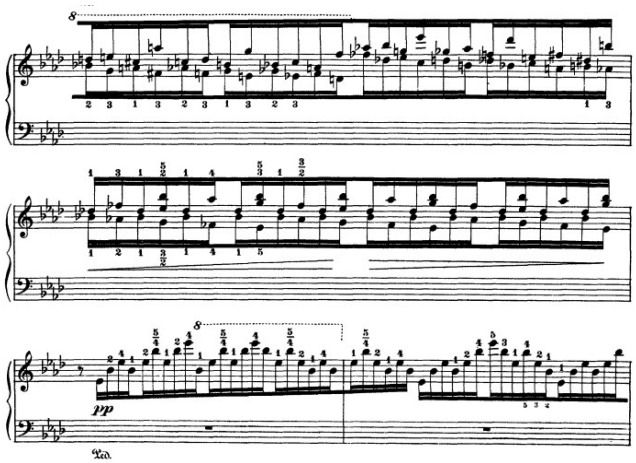
Ще однією цікавою ідеєю є думка дослідника Хой-нін Лі про візуальне зображення нот на нотному стані. Дослідник розглядає фортепіанну партитуру Ліста як графічну картину. Всі різні фігури, які викликають воду, тримаються в басах. Хоч це і далеко від сфери

візуального мистецтва, проте автор відстоює сукупне враження, яке створюють на нього графічні численні окремі чорні ноти, що він їх порівнює з ефектом «пуантилізму» (точкового ефекту звучання теми у заданому автором концепційному музичному матеріалі). Така гра знайшла свій відголос у дослідженні високих регістрів у творі «A bord d'une source», води тут черпають свою силу з глибини басу фортепіано:



Приклад 1.4

Хвилеподібні гами в лівій руці створюють контраст до усього попереднього звучання, бо на зміну хроматизм у попередньому уривку приходить діатонізм.



Приклад 1.5

Діатонізм можна розглядати як репрезентацію «духовної чистоти», як це було в «Au lac de Wallenstadt», і цей момент передається у «францисканських» легендах, де інтерпретується як символ приборкання

святим Франциском непокірних сил природи за допомогою чудодійної та божественної сили, проповіді та віри. Алан Уолкер вважає, що мораль «Легенди», за Лістом, «полягала в тому, щоб показати, що закони віри керують законами природи» [65].

Для драматичної сили оповіді, яка наростає до вершини, Лістом використовуються всі наявні в його розпорядженні ресурси наприклад для проекції лютості хвиль і грому океанської бурі. Такі приклади зі штормовими ефектами трапляються у творах «Un soir dans les montagnes», «Orage» та «Chasse-neige» — хроматичні гами, октави — об'єднані, трансформовані фігури.

Симфонічний розмах фортепіано Ліста виявляється тут у повній мірі. За своїм масштабом і вражаючим ефектом ці хроматичні та арпеджовані прогони перевершують навіть ті, що були на висоті «Chasse-neige» у тому, що, мабуть, було найбільш розширеним і чудовим показом музичного пікторіалізму в його творчості.

Більшість сольних фортепіанних п'єс Ліста ґрунтується на певному джерелі позамузичного натхнення, лише деякі з них, як і «Легенди», близькі до жанру справжньої програмної музики. Проте, як ми побачимо, дивовижне ставлення Ліста до можливостей фортепіано тут показує, що його улюблений інструмент однаково вирішував завдання музичної розповіді.

Перелічені зображальні особливості у творах Ференца Ліста продовжуються у його легендах, де цими засоби змальовуються образи, настрої та відчуття, але їх мета у легендах — покращити музичну розповідь на духовну тему.

РОЗДІЛ 2. Особливості музичної мови двох «францисканських» легенд Ф. Ліста: виконавсько-стилістичний аналіз

Дві францисканські легенди Ліст присвятив своїй дочці. Завершив їх у 1863 році. Саме в цей час композитор звернувся до релігійної музики. Кожна з легенд оповідає про двох католицьких святих, що створили відомі монаші ордени. Один з них це Святий Франциск Асизький, а другий — Святий Франциск з Паоли, якого композитор вважав своїм покровителем. «Легенди» є програмними творами, мають власну назву і передбачають певну програму. Досліджуючи відомі легенди про чудеса, здійснені святими покровителями Ліста, Deux Legendes ілюструють у творчості композитора взаємодію між мистецтвом, природою та вірою. Саме ці два твори пов'язані з духовною тематикою, бо хоч і передають образи природи, та все ж більше наповнені сильним почуттям духовності. Природа у них відходить на рівень оповіді (другорядний план), а духовність — виявляється тут як релігійність. Цікаво, що до теми Францизка Асизького композитор звертався і після фортепіанного твору у кантаті «Гімн Сонцю святого Франциска Ассизького» (1880). Всі ці твори об'єднують образи природи та святих, спілкування людини з Богом, тому що Бог може відкритись людині саме через природу.

Дві легенди зображають два чуда. Перше — коли святий Франциск Асизький проповідує зграї уважних птахів у лісі, а друге — на бурхливому морі, коли святий Франциск з Паоли ходить по воді, щоб повчати невіруючих, подібно до того як і Ісус ходив по воді.

Обидві Легенди спочатку Ліст написав для фортепіано, а згодом аранжував їх для оркестру в 1863 році. Потім спростив другу легенду знову для фортепіано. Але жодна версія цієї другої легенди, ні оркестрова,

ні фортепіанна, не була опублікована за його життя. Аж у 1983 році оркестрова версія була вперше опублікована в Будапешті.

Ліст виконував свої Легенди і Каміль Сен-Санс був присутнім та висловив велике захоплення від його гри. Він називав руки Ліста «начебто байдужими», які «стогнали й голосили, шепотіли». К. Сен-Санс часто виступав на публіці та співпрацював з Лістом. Він аранжував дві Легенди для органу. Першу К.Сен-Санс заграв 1878 року в Парижі, а другу у 1881 р. в Лондоні. «У Веймарі він зіграв цю Легенду на органі за участю Ліста в 1882 р. Ліст щиро відгукнувся на це виконання: «Ви використовуєте свій орган, як оркестр неймовірним чином… Найдосвідченішим органістам у всіх країнах залишається лише зняти перед вами капелюх» [29, 305]. Факт виконання Лістом фортепіанної версії, ще й на його «Ерарді» свідчить, що хоча Легенда звучала у фортепіанній версії, саме звукове наповнення було майже оркестровим. Композитор також не згадував про ці твори у своїх листуваннях. Яка б версія не була першою, цілком можливо, що Ліст працював над обома більш-менш одночасно. Фортепіанні версії не були просто «транскрипціями» оркестрових творів. Це самостійні, одночастинні повноцінні твори для фортепіано, виконання яких потребує професійної майстерності та великої розтяжки у руках. Хоча Ліст неодноразово публікував і виконував фортепіанні легенди на публіці, він не намагався висвітлити оркестрові версії за допомогою виконання чи публікації.

2.1. Легенда №1 «Святий Франциск Ассизький : проповідь птахам»

Святий Франциск Асизький створив в Італії 1208 році орден монахів, менших братів, з метою проповіді серед людей аскетизму, любові до ближнього та апостольської бідності, обіцянку якої приймали члени цього ордену. Вони залежали від милостині людей. Сам Франциск походив із

заможної сім'ї, систематичної освіти не мав, але прославився добрими справами і об'єднанням людей навколо них. Під час війни, потрапив у полон, де проникнувся співчуттям до принижених, бідних та прокажених. У одній із проповідей про бідність із Євангелія він почув слова, що стали для нього покликанням служити бідним все життя. Він вважав, що Бог покликав його для спасіння інших людей. Членами ордену були також і філософи того часу — Гельський, Бонавентура, Бекон та інші. Філософією францисканців було те, що багатим неможливо наблизитись до божественного. Францисканство відрізнялося від традиційного християнства, оскільки проголошувало не осудження багатих, не відлюдькуватість, а апостольське місіонерство; не самокатування, а прийняття своєї природи; радість, а не суворість; відмову від багатства і від науки. За переконаннями святого, славити Творця ми можемо, проявляючи любов навколишнього середовища. Природа є одухотворена Богом і підвладна йому. Основа францисканства полягає у наслідуванні Христа. Тому важливими є слова Христа про євангелізацію всього творіння. Тому Святий Франциск проповідує до птиць, риб, і у бесіді з водою і вогнем. Одного разу святий звернувся з проповіддю до зграї птиць і закликав їх прославити творця, про що і йдеться в першій легенді.

Легенда № 1 : «Святий Франциск Асизький : проповідь птахам» була опублікована в 1865-66 рр. Розглянемо особливості програми твору та їх втілення у музичній мові та проведемо загальний теоретично-структурний аналіз.

Програма цього твору аналогічна образу св. Франциска, де серед тисячі птахів, святий проповідує, піднявши очі вгору. Святий Франциск здивувався і сказав своїм: «Почекайте мене трохи в дорозі, і я піду й проповідуватиму своїм братам птахам» [57, 167]. І пішов він у поле, де проповідував птахам на землі, а ті відразу ті, що були на деревах, обступили його, і ніхто не поворухнувся протягом усієї проповіді [57, 167]. Суть проповіді полягала в наступному : «Мої любі пташечки, ви дуже

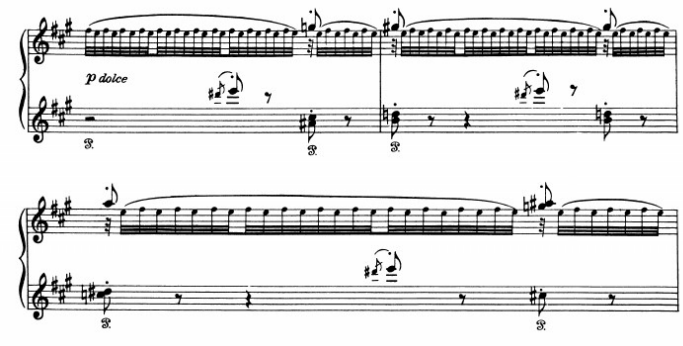
зобов'язані Богу, своєму Творцеві, і завжди й скрізь маєте прославляти Його; знай також, що він зберіг твій рід в Ноєвому ковчезі, щоб твій рід не загинув; ви зобов'язані йому за повітря, яке він вам призначив, а також за те, що не сієш, і не жнеш, а Бог тебе годує; тому твій Творець дуже любить тебе, оскільки він дав тобі стільки благ. Тому остерігайтеся мої пташечки гріха невдячності і завжди вчіться догоджати Богові» [57, 167]. Після проповіді вони благоговійно схилили голови та своїми піснями показали, що проповідь наповнила їх великою радістю. Після проповіді він наклав на них хрест, який зробив над ними, вони розділилися на чотири частини; і одна частина летіла на схід, а інша на захід, а третя на південь, а остання на північ; ідучи на чотири сторони світу…» [57, 167].

Втілення проповіді Франциска Асизького у такій структурі:

Такти *Вступ* (1-17, спів птахів), *основний виклад* (18-84 такти)- вступ св. Франциска, спів птахів (18-51), голос св. Франциска (речитатив) (58-71), хорал (72-80), *розвитковий розділ* (проповідь) (85-140), *кода* (141-159).

Легенда є одночастинною, але складається зі вступу і декількох *контрастних розділів*. *Вступ* починається шістдесят четвертими тривалостями в межах секундно-терцієвої інтонації з вкрапленням кварти в h-moll. Затактовий мотив продовжується в тактах 4+4. Цей мотив повторюється п'ять разів. Перший підвищений ступінь, подвійні форшлаги, фігурації розділяться на два пласти у 3 такті: перший пласт передає цвірінчання птахів восьмими тривалостями терцієвими інтонаціями, другий пласт — трель з форшлагом в правій руці. У 4 такті поступовим підйомом секундовими інтонаціями, які обриваються на шостому ступені; настає фермата на паузі в обох руках. Після паузи фігурації, динаміка повертаються, з підвищеним четвертим ступенем та нотою «а» у тональності H-dur, тобто в одноіменній до попередньої тональності. Особливого значення надає композитор педалі. Педаль початкового мотиву нагадує *імпресіоністичний* стиль, що створює колористичний ефект звучання (додатки, приклад №1).

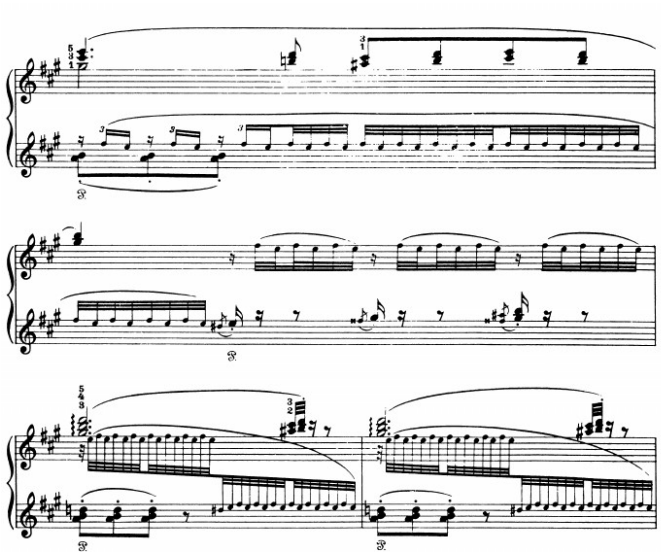
Після вступу починається *перший розділ.* Перший епізод займає чотири такти (2+2) з парним поділом по два такти кожен, в яких продовжується фігурація, чотири тридцять другими тривалостями, групою тріоль, що розділені між обома руками. Перша частина фігурації незмінна, друга складається з тріолі. Далі з'являється проведення початкового мотиву із *вступу,* перша половина якого звучить в оновленому ритмічному варіанті та секстовими інтервалами, діапазон мелодії розширюється; друга половина мотиву рухається вниз по секундах. Знову ж педаль на кожну фігурацію. Другий епізод першого розділу починається з 13-го такту. З'являються по два пласти в кожній руці — характерна та ритмічна трель.



Приклад 2.1

В правій руці передається тріпотіння крилами, одночасно з реплікою птахів, що характеризуються восьмими нотами на прийом стаккато. В лівій руці — репліка птахів восьмими з форшлагами і нижче восьмі на стаккато терціями, секундами та одною нотою, що рухаються на малу секунду вгору. Пташині репліки немов певний діалог, їх інтонації виходять з одної ноти в секунду, а потім в терцію. В сумі утворюються дві зменшені септими. Завершення більш розширеного, барвистого програвання початкової арпеджованої фігури у 13 такті, звернення до трелей і цвірінчань створюють грайливий елемент композитора улюбленої техніки — перехрещування рук (як він робив у «Варіаціях на вальс Діабеллі»). Це надає антифонного характеру пташиному щебетанню.

Уривчасте цвірінькання птахів згодом переростає в повноцінний пташиний спів (такт 18, у правій руці). Сам пташиний спів легкий, невинний, чарівний. Цвірінькання знову передається терціями, які використовуються як для ліричних, так і для орнаментальних цілей. Спостережено пластове нашарування музичної тканини : терцієвий рух мелодії в правій руці, яка стоїть на половинній тривалості (перший пласт до 21 т.);

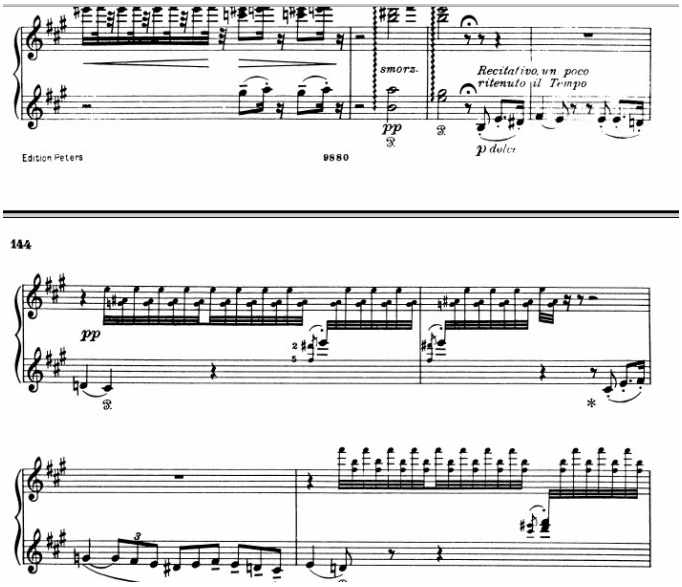


Приклад 2.2

розділена між двома руками трель (другий пласт); терції восьмими тривалостями на non legato та legato широкими фразами, рух тріольної трелі (третій пласт); між крайніми пластами відлунює певний «діалог» птахів. Найтонші деталі складу фактури передають складність і різноманітність. Нижня лінія лівої руки піаніста теж супроводжується повторюваними терціями, перехресними щебетаннями. Постійні зміни барвистих трелей, що постійно рухаються по різних парах звуків із вставкою додаткових нот для хроматичного прикрашення інтонацій. У 21-му такті — тема проходить в A-dur та розвивається. Другий епізод (3+20 починається з 23 такту) має свої характерні інтонації та зміни, продовжуючи розвиток теми. Це фактично повтор тематичного зерна з першого епізоду з деякими інтонаційними змінами та фактурними новими елементами. А саме — арпеджований тризвук на початку; в лівій руці

звучать не терції, а II2 акорд без квінти; у другому пласті, середньому, є знову виписана трель тріолями на початку. Третій епізод починається з 28 такту і триває до 51 такту. Він поділений умовно на : а) з 28т.; б) з 32т.; в) з 36т.; г) з 40 такту. Починаючи з 45 такту йде реприза вступу з першим розділом. Тут спостерігається виписана трель інтервалом не секунди, а терції і квінти, тобто це можна назвати вже тремоло. Ритмічна розмаїтість створюється і перериванням тридцять других тривалостей тріолями, шістнадцятими, а також восьмими паузами (такти 21 і 26), розширюються в тремоло терціями і квінтами (такти 30-35). Врешті решт вони перетворюються на коливання, хроматичні скупчення нот (такт 39), середні пласти тремоло секундами, а крайні пласти в двох руках ведуть тему-мелодію.

Коли пташиний спів затихає, ми переходимо до наступного, центрального (основний) розділу твору, оскільки він зображує проповідь святого Франциска, починаючи з 52 такту.



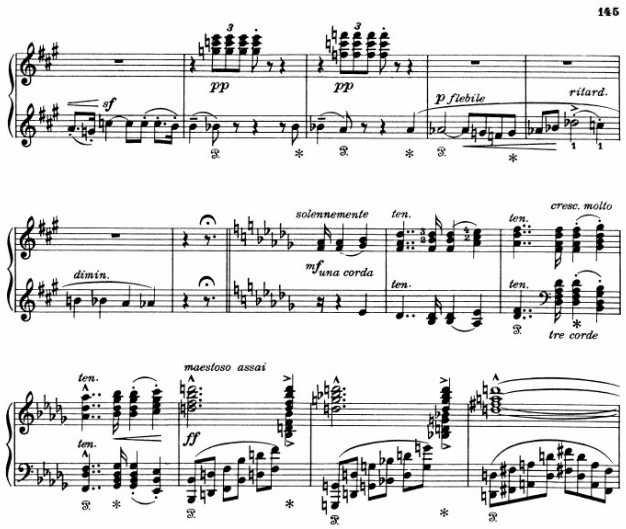
Приклад 2.3

Наявний контраст із щебетанням і співом птахів у початковій частині, Ліст представляє проповідь за допомогою монодійного (строго одноголосного) речитативу — музично-риторичного прийому, який вперше винайдено з метою піднесення мови до етосу грецької драми

наприклад, у знаковій опері Клаудіо Монтеверді «Орфей» (Симфонічна поема «Орфей»). Його використання тут може здатися несподіваним, оскільки така загострена, декламаційна риторика суперечить самій природі спогадів Ліста.

Зрештою, проповідь є однією з найдавніших форм переконливої риторики. Нотація Ліста тут навіть відображає фактичну вокальну нотацію оперного речитативу, оскільки він вирішує не об’єднувати метричні групи нот у одну фігуру, що власне притаманне не інструментальному, а вокальному музичному письму. Після проведення чотирьох реплік-тем речитативу в середньому регістрі слідують тріпотіння та щебетання птахів у високих регістрах. Тут контраст фактури та теситури не лише відокремлює святого Франциска від птахів. Їхнє постійне зіставлення саме по собі нагадує молитви типу «заклик-відповідь», що поширені в католицьких службах між священиком і його паствою (дуже відомий прийом «діалог-відповідь»).

Після проповіді святий Франциск дає своє благословення птахам в уривку Des-dur, що представлений перехресним мотивом (As, B, Des) у такті 72, після чого птахи розлітаються на північ, південь, схід та захід, тобто на чотири сторони світу.



Приклад 2.4

Детальний аналіз твору підтверджує, що **перша легенда** досить зручна для виконання. Ліст застосував позиційні прийоми для легкості. Щодо технічних прийомів та формул, то тут є і багато мелізмів — трелей, виписаних-ритмічних, та не виписаних — не ритмічних, також багато зустрічається хроматизмів. Ще більше спостерігається форшлагів з трьох нот підряд, а також форшлагів в терцію — це подвійні форшлаги, які складні для виконання. Також є ще переноси вгору вісімкою, щоб не виписувати на додаткових лінійках над нотним станом для зручності читання нот; є фігурації тобто групи нот секстами, а також групи з двох секст, а є групи з восьми нот тридцять другими тривалостями.

Групи з тріоллю плюс чотири тридцять других, як варіант попередньої ритмічної фігури, а також трелі є виписані, а є не виписані з скороченою позначкою; фактура в основному в верхньому регістрі, по тривалостях спостерігаються восьмі та ще дрібніші нотки, інколи навіть четвертні з половинними; часто зустрічаються арпеджіато.

В середній частині легенди більш насичена фактура акордами. Фортепіанна педаль має імпресіоністичний нахил, бо зазвичай вона довга. Ліги — довгі, фразувальні, що говорять про широку фразу — безперервна педаль та довга музична думка, короткі мотивні.

Окремо можна виділити звукозображальні особливості репрезентації пташиного співу, трелей, тремтіння їхніх крил у повітрі. Змінне звучання цих цвіркань на відстані однієї октави не лише створює враження балаканини серед птахів, а й наводить на думку про фізичну дистанцію між птахами — одні цвірінькають тут, інші там, у антифонному діалозі, зосередженому навколо трепетних трелей.

Тональність A-dur є з невеликими відхиленнями, особливо в середньому розділі є відхід в тональність Des-dur. Регістри в темі птахів у високій теситурі, а сама тема Святого вже в середній теситурі. Щодо динаміки — вона тримається на рівні piano з перемінами в градації до двох

та трьох піано. Проте в середньому розділі та наприкінці його ми бачимо mezzo-forte, яке виростає до ff.

Також є обов'язкові *позначки* виписані композитором, які стосуються безпосередньо характеру, епітети — ніжно, легко, ніжно граційно, постійно ніжно, поступово виразно, виразно, а також щодо темпу — ritenuto, ritardando, поступово stringendo, accelerando. Динаміка п'єси – хвилеподібна, чергується від diminuendo до crescendo.

Обов'язковими стають позначки про власне речитатив Святого: штрихи tenuto, staccato, non legato, виділені клиночки, що мають значення негострого стаккато, що означає зіграти та виділити з певною силою.

Важливими для виконання агогічних знаків, динамічних набувають наступні позначення : знак tenuto під лігою, sforzando, zmorzando, що майже рівноцінно із sforzando, marcatissimo – це важке staccato; є і позначки una corda та tre corde, що означає одна і три струни, тобто на лівій педалі та без лівої педалі.

Отже, у ***першій легенді*** композитор визначає певні інтервальні співвідношення, прийоми звуковидобування, градацію динамічних відтінків та виразових штрихів, які пізніше знайдуть своє місце у другій легенді. Майстерне фактурне виділення теми, регістрових контрастів картини, включень і виключень голосів птахів, діалогу між святим Франциском та його паствою, а також мудрість проповіді та тембральність рішень стають важливими прийомами для успішного проведення всього твору. Вся картина твору вибудувана на певному діалозі Святого із птахами, його проповіді – речитативі та тріпотінні крилами самих птахів.

Томас Хой-Нін Лі пропонує першу легенду Ліста розглядати ніби передвісником стилю музичного імпресіонізму. У гармонії та текстурі твору Ліст демонструє нові яскраві можливості. Ліст зробив дві редакції для різних виконавських складів. Багато з основних принципів закладених у основу першої легенди Ліст переносить у свою другу легенду та

доповнює її новим прочитанням та розумінням, новим змістовим наповненням.

2.2. Легенда №2 «Святий Франциск з Паоли, що йде по хвилях»

Фортепіанна легенда № 2 під назвою «Святий Франциск з Паоли, що йде по хвилях» була надрукована у 1865-1866 рр. Її призначення було задумано композитором для Папи Благочестивого IX у 1863 році, коли Папа відвідав Ліста з приватним візитом у його кімнаті в церкві Мадонни дель Росаріо.

Для Ліста, візуальне та живописне натхнення для цього твору не є суто абстрактним, справжнья картина дивовижної сцени Едуарда Якоба фон Штайнле з образом Франциска висіла на стінах його кабінету у Веймарі. Його захоплення цією картиною добре задокументовано. Він одного разу написав Вагнеру про «Святого Франциска, якого Штайнле намалював для мене дуже чудово». Опис картини Лістом висвітлює для нас візуальні образи, які він, напевно, пов'язав із легендою : «на своєму розпростертому плащі він крокує твердо, непохитно по бурхливих хвилях — його ліва рука спокійно тримає палаючий вугілля, права рука дає знак благословення » [56, 500].

Другу Легенду К. Сен-Санс виконав 1866 р. на педальному фортепіано за участю Ліста, Берліоза та Гуно. Пізніше він у 1868 р. зіграв її на органі в Парижі.

Ця легенда розповідає про чуда Франциска з Паоли, де він перейшов Мессінську протоку, тоді, коли поромник відмовилися орендувати йому свій човен, а він впевненим кроком пішов по морю. Паромник сказав: «якщо він святий, хай ходить по воді і творить чуда», а святий звернувся до своїх братів : «будьте добрі, сини мої, з ласки Божої, ми маємо кращий корабель, на якому ми зможемо переправитися». На здивований погляд брата Джовані, Франциск продовжив: «Господь дав нам іншу їжу і безпечніший корабель за моїм плащем, який тепер розтягнув над водою;

давайте перейдемо на моєму плащі», частина плаща служила вітрилом, і вони переплили. Це чудо побачив і наляканий паромник, що каявся [54, 23]. Загальна форма твору: *Вступ* (1-5 такти), *розділ А* (6-63), *розділ В* (64-102), *розділ А* (103-138), *Кода* (139-169).

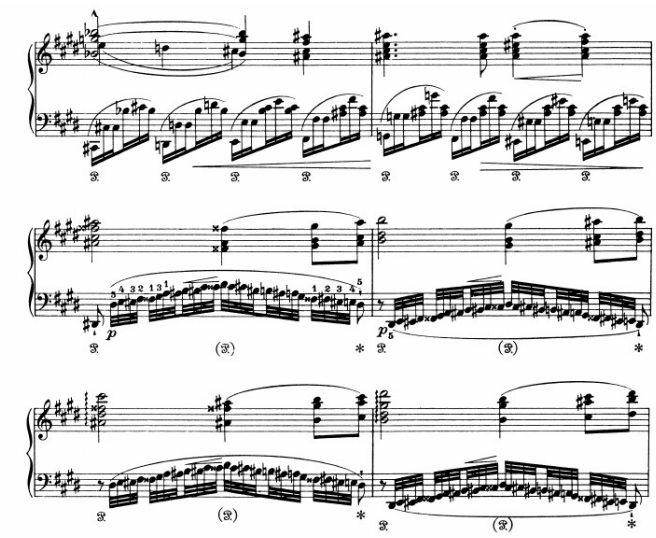
Ліст знову ж черпає з тих самих засобів — трелей, тремоло, арпеджіо та хроматичної гами, які використовувалися в його ранніх п'єсах про воду та шторм, щоб тут підсилити величні біблійні розміри. А також ці прийоми було згадано при аналізі першої легенди Ліста.

Монотематизм є протягом всього твору. Перша тема — тема гимну йде в октаву в лівій руці, а в правій — одним голосом. Це проведення теми трьома голосами в три октави підкреслює її та утверджує. Цей вступ, тема якого схожого на хорал, що випромінює відчуття найвищої релігійної відданості у супроводі лівої руки тремоло, що видає вражаючу велич. Тим не менше, ці самі тремоло також несуть зловісне відчуття та прихований задум, щоб їх можна було розміщувати в більш «неспокійних водах», які зображаються у творі на «Au lac de Wallendstadt». Цей задум поступово реалізується, оскільки фігури тремоло час від часу перериваються хвилеподібними фрагментами та рухомими арпеджованими фігурами, що містять повторювані ноти.

Тема гимну проходить в низькому регістрі і складається з двох фраз (додаток, приклад №2). Перша фраза — квартовий хід вверх, друга фраза — стрибок на терцію. Перші дві фрази на легато. Третя фраза яскрава в E-dur в правій руці акордами на non legato, в лівій руці виписане октавне тремоло, як органний пункт на тоніці. Потім він чергує виписане тремоло з невиписаним. Тремоло – це образ води. Тема йде четвертними нотами за тривалістю, що передає образ кроків Святого по воді.

Тема ділиться на фрази. З 16-го такту змінюється фактура теми — вона проводиться вже з підголосками. В лівій руці ми бачимо чергування виписаного октавного тремоло і групи секстолями. В 22 т. з'являються в лівій руці стрибки на октаву, септиму почергово та секунду, які потім

розширюються, а перший октавний стрибок поступово рухається вверх. У 24 т. — тема рухається акордами, в основі якої є октави, вона постійно розвивається і є тонально нестійкою. З'являються наступні тональності: D-dur, cis- moll, g-moll, gis-moll. В тему додаються зменшені акорди і альтеровані, що утворюють нестійкість. З 32 т. Ліст вводить більш розширені «хвилі» хроматичних гам вгору і вниз, які додатково підкреслюють поступовий «назріваючий» океанський шторм.

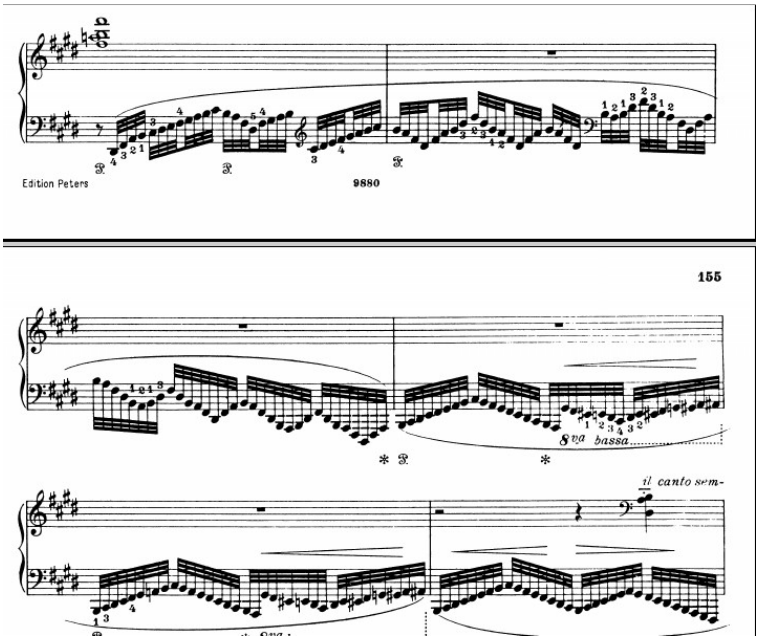


Приклад 2.5

Звуковий малюнок цих музичних ефектів посилюється самим візуальним позначенням, розміщених по всій сторінці у вигляді різних хвилеподібних візуальних візерунків. Їх контури вгору-вниз окреслюють гребені хвиль. Можна навіть помітити хитру або дуже продуману композитором «візуальну естетику» цього позначення Ліста, «Святий Франциск з Паоли, що ходить по хвилях», т. 20-23. І про це пише Хой-нін Лі [53].

Тим часом, коли текстура стає все більш схвильованою, її діапазон все більше розширюється. У той час як початкова інтонація починається обома руками в басовому регістрі, права рука підіймається до тенора, коли виходить основний гімн (тема з ознаками гімну), а потім послідовно все вище і вище, поки не підніметься до сопрано.

В 36 такті передається образ хвиль. Ліст зазначав, що дані пасажі гамоподібні, проходять почергово з розкладеним D65, ще потрібно зіграти соло лівою рукою без допомоги правої. Тема призупиняється на довгому D43 акорді. Ліст створює особливо яскравий момент музичного пікторіалізму, коли мелодія припиняється, висвітлюючи розширене соло лівої руки з потоком хвилеподібних арпеджіо та гами. Позначення Ліста наказує піаністу грати уривок виключно лівою рукою, хоча було б значно легше перерозподілити деякі з його вищих частин правою рукою.



Приклад 2.6

Виконавський елемент цього уривку є вирішальним для його значення : піаніст повинен без зусиль, віртуозно володіти уривком (звідси виконання однією рукою), щоб відобразити чудодійний вчинок святого Франциска — ймовірно, «ліва рука спокійно тримає горіння вугілля», які описав Ліст.

З 41 т. по 53 т. — знову з’являється тема. Це її повторення на фоні гами E-dur рухами вгору і вниз 32-гими тривалостями. Потім ці рухи видозмінюються завдяки ритмічній будові — додаються групи секстолі і групи тріоль з чотирма 32-ми. Коли основна мелодія повертається в такті 42, хвилеподібні гами в лівій руці є діатонічними — створює контраст до

усього попереднього звучання, бо їх хроматизм у попередньому уривку був розмитий. Ліст використовує регістри фортепіано, щоб передати хвилі. Антифонне чергування на відстані однієї октави додає музичному полотну просторовість. Подібно «шалені води» на картині Штайнле, гребені хвиль океанського шторму Ліста простягаються через горизонт.

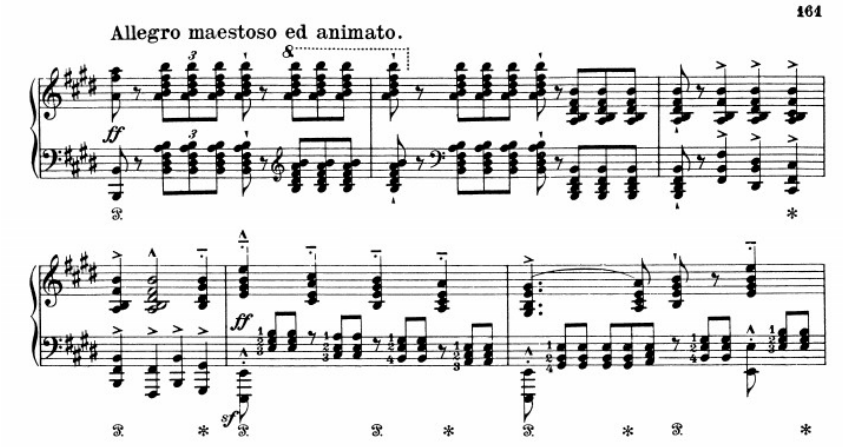
У 53 т. — відхилення в Cis-dur, а потім раптовий перехід в F-dur.

У 54 т. — довгі та короткі арпеджовані ходи в обох руках без теми і перехід в B-dur в 58 т. Далі є відхилення в Es-dur та G-dur, що означає тональну нестійкість. У 63 т. — тема в лівій руці у вигляді арпеджованих чотиризвучних восьмих акордів, а між ними восьмі паузи; в правій руці акомпанемент коротким арпеджіо. Початок теми в C-dur, що переходить в f-moll. У 68 т. — тема проходить в Des-dur і переходить в Fis-dur з завершенням. Спостерігаємо раптове співставлення далеких тональностей. З 72 т. чергуються октавні ходи з восьмими і перед ними форшлаги з трьох нот по секундах. Коли драматична сила оповіді наростає до вершини, Ліст використовує всі наявні в його розпорядженні ресурси, щоб спроектувати лютість хвиль і грім океанської бурі. Ці штормові ефекти нагадують інші твори Ліста «Un soir dans les montagnes», «Orage» та «Chasse-neige», де хроматичні гами, октави об’єднані, трансформовані й посилені тут у яскраві, схожі на кластерні хроматичні фігури (такт 73), подвійні ноти хроматичними терціями (такт 79), зменшені септакорди, які граються швидко, чергуються поперемінно руками (такт 86), і його фірмовий знак чергування «октави Ліста» (такт 91) (додатки, приклад №3).

Звук, що виробляється інструментом тут, є масивним, і можна уявити, наскільки більш сирими та міцними звучали б ці бурхливі басові пасажі на прямострунному Ерарді Ліста, аніж «гомогенізоване» звучання сучасного фортепіано з поперечними струнами.

З 79 т. використовується прийом висхідної хроматичної гами з секундами і терціями з акордовими зупинками, а у 86т. — хроматичний рух акордами почергово руками. З 91 т. — хроматичні ходи октавами

почергово. У 97 т. і 98 тт. — октавні ходи зверху з терцією восьмими, які чергуються паузами. Назвати уривок з тактів 85-98 тт. музичним «цунамі» не було б гіперболою. Проте, на відміну від твору «Chasse-neige», жорстокість зловмисної природи тут без жертв — її непокірність знову приручена божественною силою та «законами віри». Це очевидно, оскільки пік шторму не є фактичною кульмінацією твору. Він функціонує, щоб побудувати міст до тріумфального повернення основної мелодії гимну в Allegro maestoso e animato в тактах 99-103.



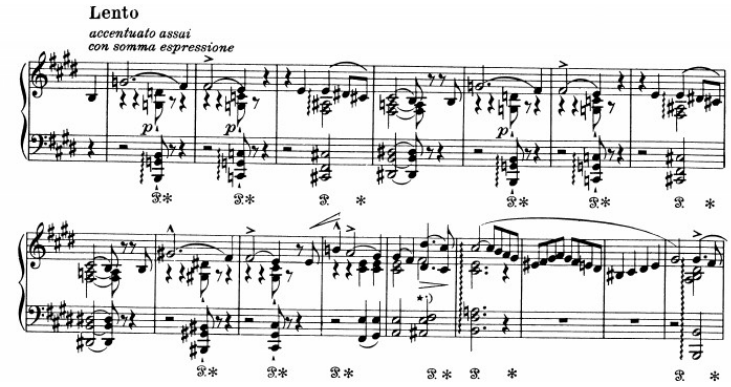
Приклад №2.7

У 99 т. — зміна темпу на весело, урочисто, душевно, що надає іншого тону висловленню. Це основна реприза у творі. Перші 4 т. — вступ до теми. Тема йде акордами в правій руці, акомпанемент в лівій руці. У 113 т. — видозмінений другий елемент теми — ритмічно, фактурно, динамічно і рухається тріольними октавами з терціями згори вних. У 127 т. — хроматичний октавний хід тріолями вгору. У 133 т. — починається Кода довгими арпеджіо з акордовими зупинками. Чудовий прихід цього розділу нагадує подібну славу приходу Grandioso в сонаті h-moll. Можливо, не випадково, що Джон Огдон вказав на паралелі між кінцем цього Allegro maestoso і закінченням сонати Ліста, написавши, що «використання цезури в кінці є драматичним жестом, характерним для веймарського періоду (наприклад, соната h-moll); цей жест, у якому поєднуються щирість і

театральність, є одним із найвидатніших застосувань мовчання в музиці дев'ятнадцятого століття, що викликає майже фізичний вплив; ми буквально чуємо, як піаніно перестає грати» [61, 139].

Нарощування до цього розділу та кульмінаційний жест в кінці служать для того, щоб відокремити його від апофеозних розділів інших частин природи. Якщо кульмінацією попередніх творів були інтенсивні висловлювання особистої духовності, то кульмінацією цієї Легенди є публічне проголошення спільної віри.

Епізод невеликий за обсягом Lento (повільно).



Приклад №2.8

Це ніби сповідь і своєрідне заспокоєння до всього попереднього музичного матеріалу. Ця частина з 139 т., звучить ніби пісня-монолог. В правій руці мелодія складається з коротких мотивів, половинними та четвертними з акцентами на сильні долі, розділених пазами, а в лівій арпеджований акордовий акомпанемент, розділений паузами. У 151 т. — хід лише мелодії в правій руці. У 155 т. — початковий фрагмент з теми в лівій руці, в правій — акорди. У 163 т. — октавне arpegiato в три октави з перекладенням другого пальця в лівій руці, а в правій невиписане акордове тремоло. У 165 т. — в правій руці коротке арпеджіо подвійними нотами на основі мі мажору, а в лівій руці октавний хід вгору тріолями. Завершується Легенда повнозвучними акордами в E-dur.

Ліст пропонує тихий монолог у розділі Lento, де знову проходить речитатив, як це було в першій Легенді.

Такий речитатив стає об’єднуючим елементом відразу обох легенд. Проте вокальна лінія тут не позначена як речитатив, як це у розділі «проповідь» першої Легенди. Вона чітко нагадує оперний recitativo secco, позначеному періодичними розділовими знаками у вигляді коротких, схожих на клавесин, згорнутих акордів. Підсумовуючи музичну мову двог легенд підсумуємо методи, які використав композитор у цих творах: педалізація, хроматичні гами, форшлаги, темброва звукозображальність, перехрещування рук, октавні ходи, арпеджіато, динамічні підйоми і спади, пасажі, чергування рук.

Отже, **друга легенда** передає образ «бурхливих хвиль», які в п’єсі починаються спокійно, монофонічно, майже як інтонація кантора перед прочитанням псалму. Незалежно від того, чи приймаємо ми цю інтерпретацію вступного жесту як інтонації, його перформативність і риторичний ефект є незаперечними, що задають як тон розповіді, так і театральну сцену цілої драми. Можна побачити, наскільки Ліст передав релігійність у цих двох легендах. Він використовував багато дисонансів (зменшені лади арпеджіо і

трелі), щоб показати красу природи (цвіркання птахів) у *першій* легенді, і використав гучніший резонанс (хроматичні гами та тремоло), щоб показати звуки бурхливої води в *другій* легенді, дотримуючись програмності. У *другій* легенді композитор зосереджується на моменті ходіння Франциска з Паоло по воді, тріумф завершення переправи, і молитву, за безпечне перетинання протоки. У музичне мистецтво Ліст переносить любов, мир і злагоду через духовність, в цьому і основна заслуга «внутрішньої зображальності» створеного світом Бога. Загалом естетика францисканства перегукувался з епохою романтизму, а саме через релігійні «мотиви», через образ служіння проповідника людям. Хоча на думку Августино Джомелі, в епоху романтизму тема св.Франциска Асизького захоплювала не так через християнство, а через його спілкування з природою, працьовитості, і об’єднання людей навколо

світлих ідей, які шукало людство впродовж епох [9]. Це перегукується і з темою Орфея, трубадура, митця, поета, який своєю поезією творив чуда. Ліст прочитував життя Франциска через події, які відбувалися з ним. І не випадково саме до цієї теми звертається композитор, створюючи фортепіанну інтерпретацію, обираючи образи природи через звукозображальність. Ліст бачив св.Франциска власне не тільки як характерний образ для романтичного митця, а будучи релігійним споглядав природу як і сам святий, звертаючись до неї з теїстичним поглядом. Також співпала ця тематика із пізнім періодом творчості композитора. Після написання легенд Ференц вступає до францисканського абатства (30 липня 1865 року), проте не обмежується її ортодоксальним католицьким розумінням, а шляхом для пізнання себе і Бога. На думку дослідників Ф. Ліст намагався проникати своєю творчістю у сутність того чи іншого художнього явища пов'язаного чи то з соціальними чи регілійними проблемами [3, 43], тобто творити мистецтво, яке може змінити світ. Вибираючи програмність для своїх творів, Ліст «не ототожнював програму із змістовністю твору... програма не розкриває повністю зміст, а лише намічає суттєві його сторони», тому що «музиці притаманна своя специфіка, "таємниця"», яку підсилює програмність, перетворюючись на «своєрідний символ» [3, 44]. Подібно і у «францисканських» легендах, коли символи природи служать символами божого провидіння, через які слід донести таємницю чуд. Звукозображальні особливості, що передають природні явища обрамленні речитативом-проповіддю святих людей, підпорядковуються їхнім голосам. Музична риторика для передання образу співіснує на рівні принципу «характерності мотивів», коли звукозображальність стає впізнаваною, чи то для передання моря, води, чи співу та помахів крил птахів. Використовує і декламаційність для наповнення музичної фрази мовними інтонаціями, які у легендах передаються речитативами. Ці речитативи також є впізнаваними мотивами чи то проповідей чи характерних

рицитованих частин меси. Отже, фортепіанна мініатюра, яку обирає митець у пізньому періоді, спрямована на зосередження передання одного стану душі, наповнюючи лаконічну констуктивну основу п’єси символічністю та сакральним змістом.

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі зроблена спроба дослідити фортепіанну творчість Ф. Ліста, питання звукозображальних та виконавських особливостей на прикладі його фортепіанних Легенд №1 та №2.

Розглянувши життєвий і творчий шлях композитора і піаніста Ф. Ліста, звернули увагу на дослідників його творчості, а саме відомих монографій А. Уолкера та Я. Мільштейна. Біографи виокремлюють фортепіанну концертну діяльність та особливості музичної мови його фортепіанних творів. Є і спогади сучасників Ліста, зокрема К. Черні, Л. Бетовена, К. Сен-Санс та інші. Звукозображальні особливості виокремили у фортепіанних творах такі дослідники як Хой-нін Лі і Джон Огдон.

Характеризуючи фортепіанну спадщину Ф. Ліста звернули увагу на твори, в яких особливо проявляються риси звукозображальності, а саме «Шум Лісу», «Метелиця», «На Валлендштадському озері», «На березі джерела» та інших. Простежуючи звукозображальні особливості творів композитора, вдалося виокремити такі Ліст майстерно передає образи природи: хвилі моря, водна стихія, джерело, шум вітру і лісу, образ птахів та їхній спів, метелицю та ін. Композитор втілює ці образи за допомогою усіх можливих засобів виразності: трелі, форшлаги, арпеджіо, речитативи-secco, хвилеподібність динаміки та фактури, хроматизми, гами, дрібні ритмічні тривалості.

По особливому композитор звертався і до духовної творчості в різних жанрах — ораторії, кантати, меси. Фортепіанна ж інтерпретація духовної тематики вирізняється тим, що це інструментальний твір лаконічного стилю, який ще називають аскетичним як такий, що вільний від розгорненої форми романтизму, від перебільшень. Здійснюючи аналіз «францисканських» легенд Ф. Ліста для фортепіано: першої «Святий Франциск Асизький : проповідь птахам» та другої «Святий Франциск з

Паоли, що йде по хвилях», вдалося прослідкувати зв'язок між звукозображальними та духовними рисами вибраних творів. Кожна легенда розкриває саме події чудес, які відбуваються на життєвому шляху цих святих. Композитор для зображення світу природи обирає духовний контекст: щебетання птахів, помах крил, бурхливі хвилі моря і грому є частиною чудес святих. Образи природи закликають до їх переосмислення через релігійну тематику, а саме публічну проповідь, особисту сповідь у формі оперного речитативу, а також спільності віри через гимн-прославу. З огляду на широкий природний і духовний світ, представлений у цих творах, можливо, не випадково, що Ліст також написав оркестрові версії цих творів, щоб підкреслити їх грандіозність та величину тембрального звучання. Спостережено, що фортепіанна партитура виглядає як графічна картина, в якій прийоми, динаміка і штрихи набувають ознак графічних вкраплень у загальне музичне полотно. Таким чином, дві «францисканські» легенди Ліста розривають характерні особливості музичної мови композитора поєднуючи звукозображальність і духовну тематику.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аймаканова А. Позднее творчество Ф. Листа: музыкально-теоретическая рефлексия в зарубежном музыкознании. URL: https://musalm.ru/assets/almanac/2016-3/2-3.pdf, дата звернення 4.05.2022

2. Афанасьев Н. Воспоминания. *Исторический вестник.* 1890. №8. С. 255-276.

3. Боршуляк А. Символіко-риторичні принципи творчості Ференца Ліста в історико-культурному контексті романтизму. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство, № 1 (2019). С. 41-47.

4. Будяковский А. Пианистическая деятельность Листа. Ленинград: Музыка, 1986. 85 с.

5. Бэлза И. Лист и музыкальная культура славянских народов. *Вестник истории мировой культуры.* 1961. №6. С. 113-122.

6. Варавкіна-Тарасова Н. П. Ф. Ліст Молитва: духовність, символіка, рефлексія. *Актуальні питання мистецької педагогіки,* 2011. С. 29-50

7. Великие композиторы: Лист Ф. Жизнь и творчество. Вып. 31 Пианист и дирижер. 2007, URL: https://www.twirpx.com/file/851039/, дата звернення 02.05.2022.

8. Григ М. Франц Ліст. *Рада* (газета) №227 від 9.10.1911, с. 2.

9. Горбунова О. П. Францисканство в культуре романтизма: Образы и смыслы. *Современные проблемы науки и образования.* Саратов, 2013. № 1, URL: https://science-education.ru/ru/article/view?id=8278], дата звернення 02.05.22.

10. Дністрянська С. У сорокові роковини смерті. *Діло (газета). Архів української періодики,* №2 від 26.08.1926 р. № 188.

11. Есман О., Калинина Г. Эволюция мировоззрения Ференца Листа на фоне интеллектуального климата эпохи. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-mirovozzreniya-ferentsa-lista-na-fone-intellektualnogo-klimata-epohi/viewer, дата звернення 02.05.22.

12. Зінькевич О. Ференц Лист у Києві. *Український музичний архів:* Документи і матеріали. Київ, 1995. Вип. 1. С.105-125.

13. Ілініцька Н. С. Різноманітність інтерпретацій фортепіанних творів Ференца Ліста виконавцями початку XX століття. *Актуальні питання мистецької педагогіки*, 2011. С. 68-71.

14. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя. Львівська держ. музична академія ім. М.Лисенка. Тернопіль : АСТОН, 2006.608 с.

15. Колбін Д. Виступи Ференца Ліста у Львові. *Musica Galiciana.* Львів, 1999. Т.3. С. 189-195.

16. Конен В. Дж. Этюды о зарубежной музыке. Москва: Музыка, 1968. 294 с.

17. Кот А. Особистісні й креативні виміри зрілого періоду життєтворчості Ф. Ліста. *Українська музика*: Львів, 2012. - Число 1 (3). С. 150-156.

18. Крауклис Г. В. Симфонические поэмы Ф. Листа.Москва: Музыка, 1974. 141 с.

19. Кривеженко В. С. Жанрово-драматургические особенности. Духовных кантат и ораторий Ф. Листа. дисс. канд. наук. Ростов, 2017. 169 с.

20. Кудряшов, А. Ю. Музыкальный романтизм: идеи эпохи и их воплощение. *Музыкальная академия.* Москва, 2002, № 1. С. 139-144.

21. Кушка Н. Ференц Ліст на Вінничині. Вінниця, 2005. 12 с.

22. Лист Ф. Избранные статьи. Москва: Музгиз, 1959. 464 с.

23. Лист Ференц. Легенда №1. «Святой Франциск Ассизский: Проповедь птицам». URL: : https://www.youtube.com/watch?v=QRe4xJUqLeU, дата звернення 1.05.2022.

24. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Москва: Издательство московского университета, 1980. 630 с.

25. Лотман Ю. М. «Каноническое искусство как информационный парадокс». Лотман Ю. М. *Статьи по семиотике культуры и искусства* (Серия «Мир искусств»). Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. с. 314-321.

26. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва: Просвещение, 1970. 384 с.

27. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. Москва: Композитор, 1993. 262 с.

28. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. Москва: Музыка, 1979. 69 с.

29. Мильштейн Я. Вторая венгерская рапсодия Листа (К истории создания). *Музыкальная жизнь,* 1974. №7. С.17.

30. Мильштейн Я. Ф. Лист. Изд. 2-е. : в 2 т. Москва: Музыка, 1970. 600 с.

31. Михайлов, М. К. Стиль в музыке. Ленинград: Музыка, 1981. 262 с.

32. Михайлов, М. К. Этюды о стиле в музыке. Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение, 1990. 288 с.

33. Морозова О.О. Ференц Ліст: сторінки життя та основи фортепіанної педагогіки. *Актуальні питання мистецької педагогіки.* 2011, вип. 1. С. 101-104. [URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmp_2011_1_23]

34. Музыкальная эстетика Германии XIX века. Москва: Музыка, 1981, 1982. Т. 1. 414 с., Т. 2. 432 с.

35. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. Высш. учеб. заведений. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.

36. Олійник С. Регіональні параметри рецепції творчості композиторів-романтиків (на прикладі Ф. Шопена, Ф. Ліста та Р. Ваґнера в музичній культурі Львова). *Музикознавчі студії – 2016 : тези Міжнар. наук. конф.* Львів: Видавець Т. Тетюк, 2016. С. 123–124.

37. Сабольчи Б. Последние годы Ференца Листа. Пер. с венг.: Р. Э. Краузе. Будапешт: Изд-во Акад. наук Венгрии, 1959. 138 с.

38. Скребкова, О. Л. Эстетические взгляды Ф. Листа. *Вопросы музыковедения:* сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Москва: ГМПИ, Вып. 1. 1972. С. 28-65.

39. Сміт Р. Сен-Санс і орган. Стайвесант, Нью-Йорк: Pendragon Press, 1992, с. 305. Ориганільною мовою.

40. Сяоле Чжу. Фортепіанні цикли Ф. Ліста як предмет музично-виконавської концептуалізації. Дис...канд.мист. Одеса 2022.

41. Тонхаізер-Воєводіна О.В. Спадкоємність традицій Ференца Ліста в угорській фортепіанній школі другої половини XX – початку XXI ст. (на прикладі діяльності дебреценських піаністів). Дис... канд.мист. Львів 2016.

42. Тараева, Г. Р. Христианская символика в музыкальном языке. *Музыкальное искусство и религия.* Материалы конф. РАМ им. Гнесиных. Москва, 1994. С. 129-148.

43. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург: Лань, 1999. 496 с.

44. Цуккерман В. А. Соната си минор Ф. Листа.Москва: Музыка, 1984. 112 с.

45. Шоробура І. М. Музично-творчий аспект діяльності Ференца Ліста. *Актуальні питання мистецької педагогіки* : зб. наук. праць наук.-практ. конф.“Ференц Ліст і Україна. Ференц Ліст і Поділля. Музично-педагогічний аспект”. Хмельницький : ХГПА, 2011, вип. 1. С. 6-7.

46. Шоу Б. О музыке. Москва: Аграф, 2000. 303 с.

47. Шуман Р. О музыке и музыкантах: в 2 т. Москва: Музыка, 1975. Т.1. 408 с.

48. Шуман Р. О музыке и музыкантах: в 2 т. Москва: Музыка, 1978. Т.2-А. 328 с.

49. Эккерман И.-П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. Москва-Ленинград: «Academia», 1934. 965 с.

50. Dahlharus C. Franz List und die Vorgeschichte der neuen Musik. *Neue Zeitschrift fur Musik.* 1961. Heft 122. P.387-391

51. Hamburger K. Franz Liszt : Leben und Werk. Koln : Bohlau Verlag, 2010. 279 p.

52. Hamburger K. Franz Liszt. Budapest : Corvina, 1973. 278 p.

53. Hoi-Ning Lee T. Evocations of Nature in the Piano Music of Franz Liszt and the Seeds of Impressionism. University of Washington 2016.

54. Kim Bo-Kyung, Jang Myung Hwa. Liszt's musicianship in his two legends, St. Fransois d'Assise: La predication aux Oiseaux, and St. Fransois de Paule: Marchant sur les flots. Publisher GRIN Publishing 2013.

55. Leibowitz R. Les Propheties de Franz Liszt. *L'evolution de la musique, de Bach a Schonberg*. Paris : Edition Correa, 1951. P.141-153.

56. Letter to Richard Wagner on May 31, 1860. Quoted in Franz Liszt: Selected Letters, trans. and ed. Adrian Williams. Oxford: Clarendon Press, 1998. 500 P.

57. Liszt F. Deux légendes. Dover Publications, Inc., 1990 [Ноти].

58. Liszt F. Gesammelte Schriften. Hrsg. von L. Ramann. Leipzig, 18801883. In 6 T.: T. V. 1882; 212 p.

59. Locke R. Liszt on the Artist in Society. *Franz Liszt and his world* . Princeton university, 2006. P.291-302.

60. Nagler N. Die verspatete Zukunftsmusik. *Musik-Konzepte.* Munchen : Edition Text und Kritik, 1980. Heft 12 : Franz Liszt. P. 4-41.

61. Ogdon J. Solo Piano Music 1861-86. *Franz Liszt: the Man and his Music,* ed. Alan Walker. New York: Taplinger 1970, p. 134-167.

62. Schwarz P. Studien zur Orgelmusik Franz Liszts. Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelkomposition im 19. Jarhundert. Munchen : Musikverlag E. Katzbichler, 1973. Bd. 3. 139 p.

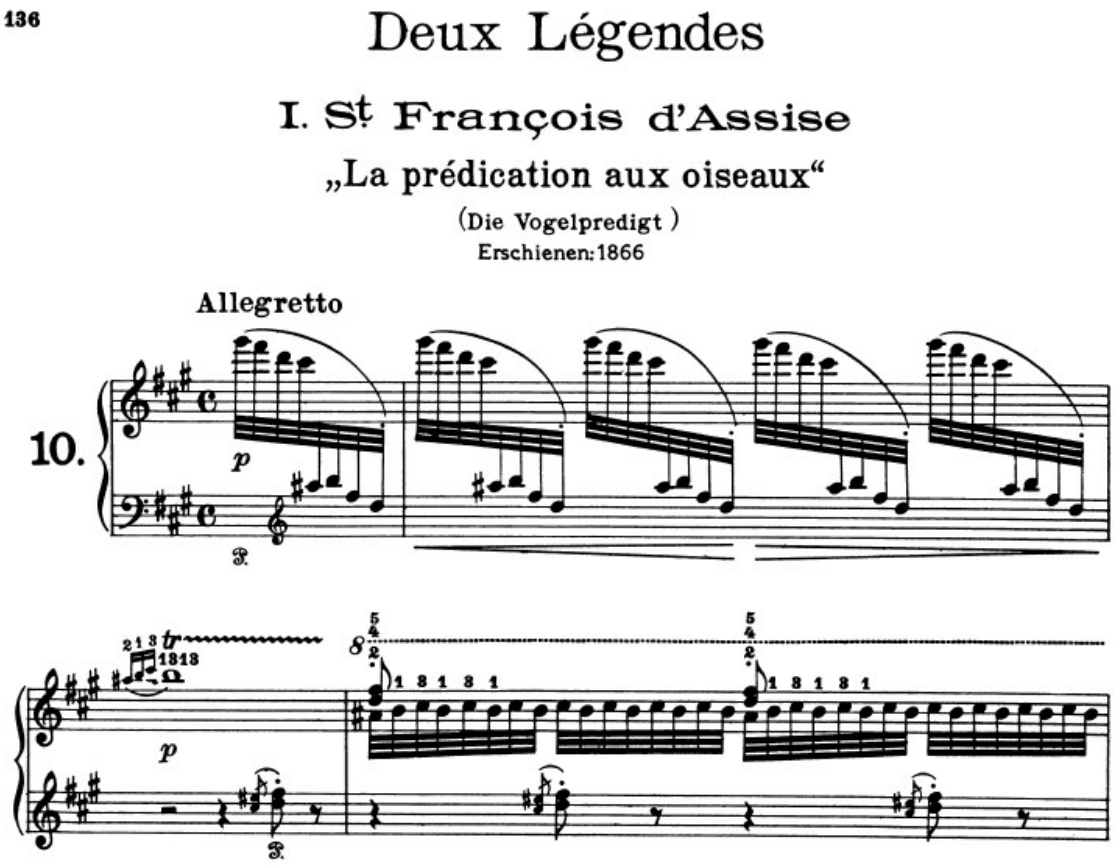
63. Torkewitz D. Harmonisches Denken im Fruhwerk Franz Liszts. Munchen-Salzburg : Verlag E. Katzbichler, 1978. 126 p.

64. Wagner R. Liszt und Bruckner - oder ein weg zur restauration sakraler musik. Kongress-Bericht Eisenstadt, 1975. Akademische Druk- u. Verlagsanstalt Gras - Austria. P. 225-233.

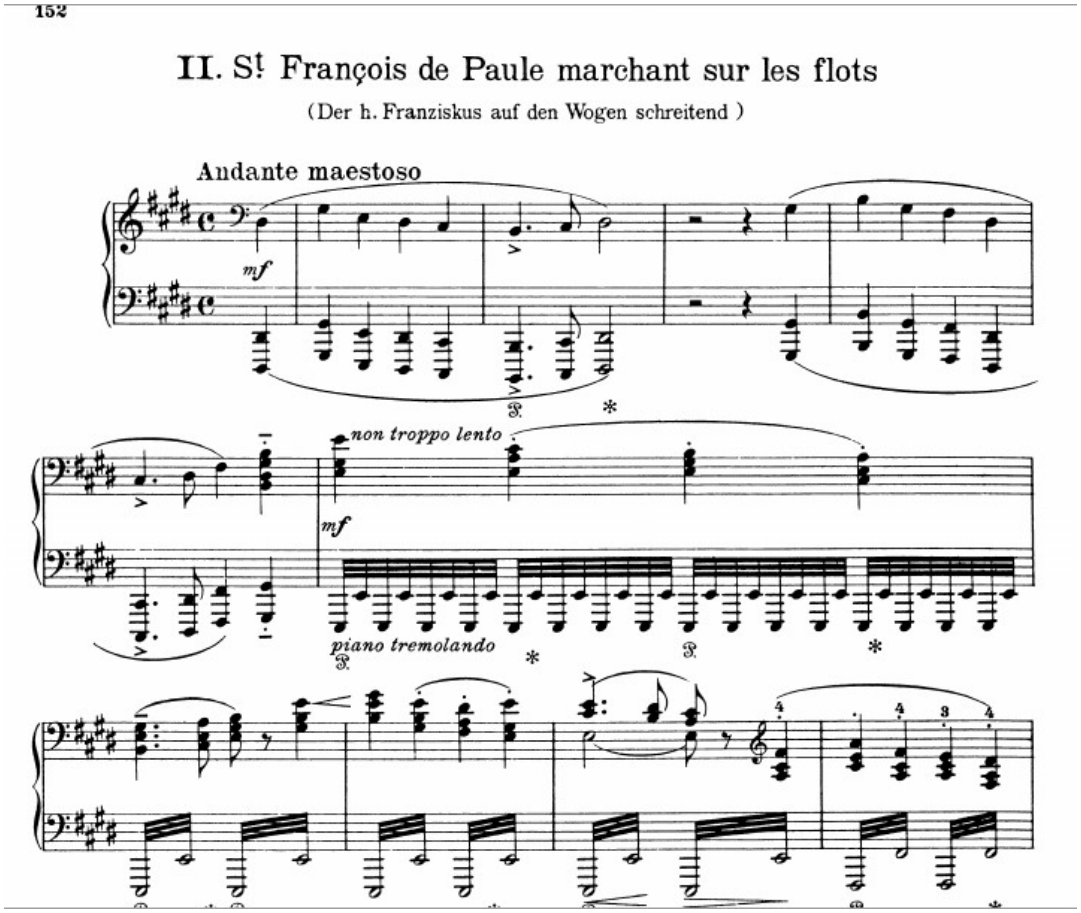
65. Walker A. Franz Listzt: The final years, 1861-1886. Cornell University Press, 1987. 624 p.

ДОДАТКИ

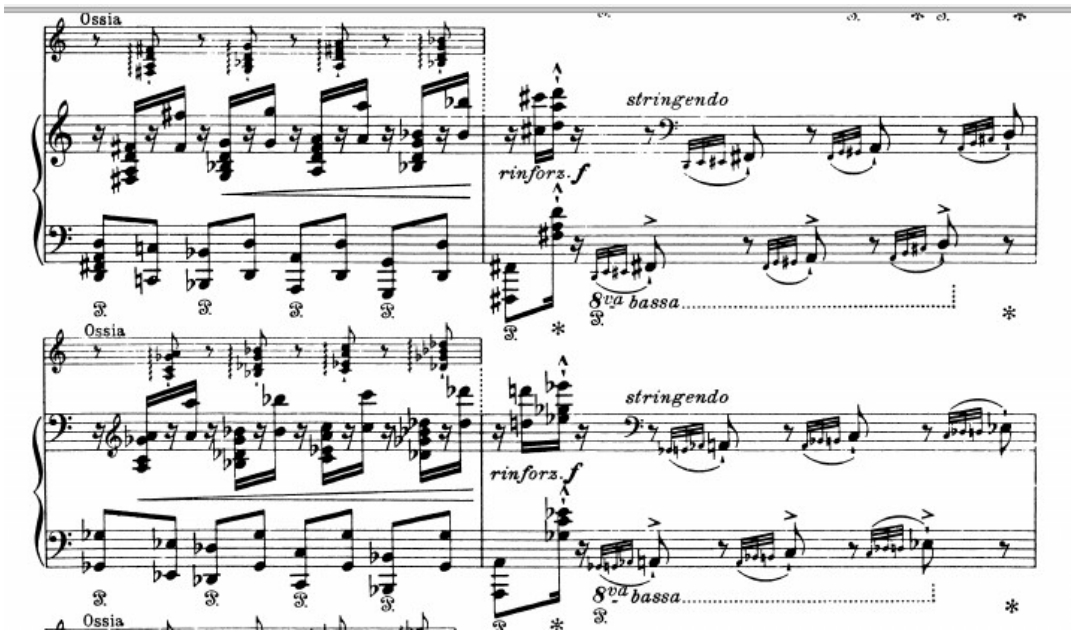
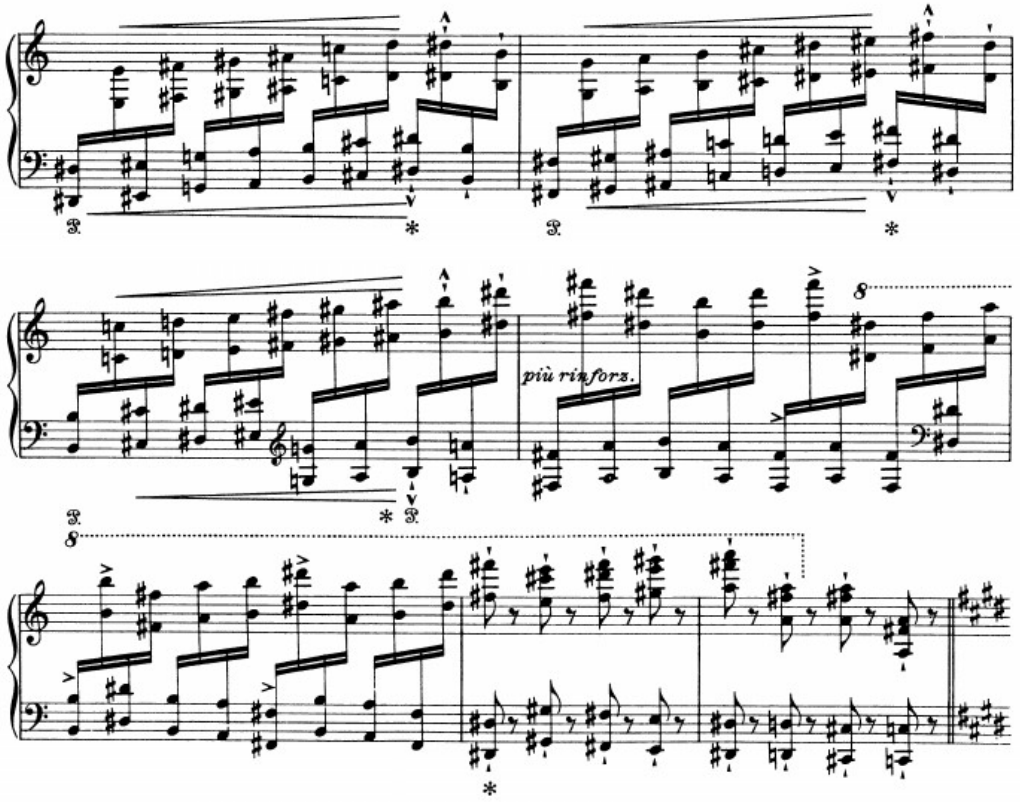
Приклад №1, перша легенда, початок, педалізація



Приклад №2, друга легенда, початок



Приклад №3а, друга легенда, 73 т. хроматичні ходи



Приклад №3б, друга легенда, 91 такт, октавні ходи