

УДК 78.041/.049

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-8>**Ганна Володимирівна Яцула**

ORCID: 0000-0001-9517-4633

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
yatsula.ann27@ukr.net

СЕМАНТИЧНІ ЧИННИКИ ПРОГРАМНОСТІ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ ФЕРЕНЦА ЛІСТА

Мета роботи – дослідити явище музичної програмності у фортепіанній творчості Ф. Ліста шляхом семантичного аналізу циклу ноктюрнів «Мрії кохання». **Методологія роботи** спирається на комплексне використання семантичного і текстологічного підходів, а також аналітичне поглиблення музикознавчого жанрово-стильового методу. Зокрема, на основі аналізу історичних передумов створення явища програмності виявляється авторське бачення творів, що відображує/перекладає певні події у житті композитора; виокремлюються ключові семантичні показники програмності Ф. Ліста. **Наукова новизна статті** зумовлюється вивченням сутності та ролі музичної програмності в творчості Ференца Ліста. Визначаються основні позиції створення музичної фортепіанної програмності та їх вплив на інтерпретацію фортепіанних творів Ліста. Доводиться, що головна реалізація смислового змісту твору відбувається за допомогою конструктивно-логічного плану, який входить до фактурної програми і несе у собі як певне розуміння звукового матеріалу, так і чинники активізації образного мислення інтерпретатора. Як передумови музичної концепції розглядаються літературні джерела або вербальні елементи, програмні назви, що здатні сприяти інтерпретації музичного тексту й особливій спрямованості думок композитора. **Висновки.** Музична програмність відтворює індивідуальне відношення композитора до процесу музичної творчості, здатна виражати авторський спосіб художнього мислення через текстологічні особливості музичної композиції. Фортепіанна програмність Ф. Ліста базується на відтворенні естетичної ідеї кохання, що спроможна «програмувати» усталені музичні значення та формотворчі прийоми, знаходити образний резонанс у виконавських і слухачьких інтерпретаціях. Таким чином програмність виступає важливою складовою фортепіанної семантики, виявляючи її узагальнюючі типізовані та особистісно-індивідуалізовані (зокрема у творах Ф. Ліста) риси.

Ключові слова: явище музичної програмності, фортепіанна семантика, естетична ідея кохання, фортепіанний цикл, фортепіанна творчість Ф. Ліста.

Yatsula Hanna Vladymyrovna, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Semantic factors of the program in the piano work of Ferenc Liszt

The purpose of the work is to investigate the phenomenon of the musical program in F. Liszt's piano work by means of a semantic analysis of the cycle of nocturnes "Dreams of Love". The methodology of the work is based on the complex use of semantic and textological approaches, as well as analytical deepening of the musicological genre-style method. In particular, on the basis of the analysis of the historical prerequisites for the creation of the phenomenon of the program, the author's vision of the works is revealed, which reflects/reinterprets certain events in the composer's life; the key semantic indicators of F. Liszt's program are singled out. The scientific novelty of the article is determined by the study of the essence and role of the musical program in the work of Ferenc Liszt. The main positions of creating a musical piano program and their influence on the interpretation of Liszt's piano works are determined. It is proven that the main implementation of the semantic content of the work occurs with the help of a constructive and logical plan, which is included in the textural program and carries both a certain understanding of the sound material and factors of activation of the interpreter's imaginative thinking. Literary sources or verbal elements, program names, which can contribute to the interpretation of the musical text and the special direction of the composer's thoughts, are considered as prerequisites for the musical concept. Conclusions. The music program reproduces the individual attitude of the composer to the process of musical creation, able to express the author's way of artistic thinking through the textological features of the musical composition. Piano program by F. Liszt is based on the reproduction of the aesthetic idea of love, which is capable of "programming" established musical meanings and form-creating techniques, finding figurative resonance in performing and listening interpretations. Thus, the program acts as an important component of piano semantics, revealing its generalizing typified and personal-individualized (especially in the works of F. Liszt) features.

Key words: phenomenon of musical program, piano semantics, aesthetic idea of love, piano cycle, piano work of F. Liszt.

Актуальність теми дослідження. Програмна музика – це галузь, яка, начебто, отримала широке висвітлення у музикознавстві: їй присвячені численні роботи, включаючи статті, монографії, дисертації. Категорію «програмність» та похідні від неї – «сюжетність», «картинність» – зазвичай застосовують до вокально-інструментальних творів у музиці ХІХ – ХХ століть.

У широкому розумінні поняття програмності ідентично змістовності музики, у тому числі й тому, що дозволяє проводити паралелі з реальною дійсністю. Програмність, що розуміється в вузькому сенсі, все ж таки децю обмежують,

відносячи її тільки до картин природи або літературного сюжету. Якщо говорити про приховану програмність, її слід розуміти ширше, маючи на увазі і образи «чисто психологічного порядку» [8, с. 5].

Звернення композиторів до програмної музики можна пояснити їх прагненням донести до виконавців та слухачів свій задум, ідею, тому музичні твори нерідко мають словесно-віршовану програму, що конкретизує музичний зміст. Програмою може бути назва, що вказує на події або думки що надихнули композитора, а більш докладні програми зазвичай є своєрідним літературним сюжетом.

Специфіка музичної програмності (за І. Денисенко) класифікується у зв'язку з внутрішньою логікою простору-часу музичного твору, яка не залежить прямо від зовнішніх факторів – наявності літературного джерела або навіть тексту, програмної назви, тих чи інших образних асоціацій, що виникають під час прослуховування музики [2, с. 11].

Мета роботи – дослідити явище музичної програмності у фортепіанній творчості Ф. Ліста шляхом семантичного аналізу циклу ноктюрнів «Мрії кохання».

Наукова новизна статті зумовлюється вивченням сутності та ролі музичної програмності в творчості Ференца Ліста.

Виклад основного матеріалу. Програмність у фортепіанних творах нерідко має структурну, формотворчу функцію, спрямовуючи і підштовхуючи – насамперед композитора, а далі й виконавця – до семантичного прояснення структурних закономірностей. Програма може розглядатися як додаткова причина формоутворення, що стимулює оновлення, індивідуалізацію, переосмислення структурних принципів [3, с. 13].

У розумінні Ф. Ліста, «програма» є «викладена загальнодоступною мовою преамбула до чисто інструментальної музики, за допомогою якої композитор прагне застеретти своїх слухачів від довільного поетичного тлумачення і вказати поетичну ідею цілого, навести її найголовніші моменти» [4, с. 285 – 286]. На думку Ф. Ліста, програмність є відкриттям видатних композиторів минулих століть – І. С. Баха, Ф. Куперена, І. Кунау та Й. Гайдна, які розкривали характер музики та авторські наміри в назвах своїх творів, а також Л. Бетховена, який заклав основи «сюжетної драматургії». Однак сучасний етап розвитку мистецтва дає новий імпульс становленню ідеї програмності та трансформує її у нову «віху» музики. Ф. Лист

вважав, що за допомогою програмності, як позамузичної концепції, знаки музичного тексту знаходять певний смисл, стійке семантичне значення, і цим програмність, у широкому її значенні, пов'язана з поняттям «музичної мови».

Програма сприяє встановленню зв'язків між подіями в музиці та подальшим їх розгортанням, тобто виступає як сюжет. «У програмній музиці... повторення, зміна, трансформація та модуляція мотивів визначаються їх співвідношенням із поетичним задумом. ...Всі виключно музичні міркування <...> підпорядковані розвитку обраного сюжету» [4, с. 323 – 324].

Сюжет, за Ф. Лістом, допомагає внести ясність у «неви-значені враження нашої душі», викликані музикою, яка буде створена завдяки плану, запропонованому композитором. Поетичний зміст музики, зашифрований у тексті твору, відображається за допомогою просторово-звукових образів, які містяться у фактурі. Відповідно до цього можемо говорити про реалізацію програми твору через фактуру музичного тексту – «фактурну програму», розуміння якої допомагає автору та виконавцю («співавтору», за І. Денисенко) довести художній задум до слухача.

Фактурна програма – це не є «вся» фактура твору, а лише його конструктивно-логічний план, необхідний виконавцю як базова установка для надання експресії – образних значень – звуковому матеріалу, що виконується [2, с. 168].

Застосування ідеї *фактурної програмності* позначилося на фортепіанних творах композитора: «Альбомі мандрівника», численних транскрипціях, етюдах, ноктюрнах, п'єсах 2-го тому «Років мандрівок». Більшість із них відрізняються яскравою образністю, полі-фактурною сюжетністю, мають програмні назви, поетичні чи живописні першоджерела, на які композитор сам вказує у заголовках і передмовах до п'єс.

Так, наприклад, художнім прообразом відомого «Танцю смерті» стала фреска А. Орканья «Тріумф смерті», поетичною основою «Мефісто-вальсу» – один з епізодів «Фауста» Н. Ленау. Багатьом фортепіанним творам Ф. Ліста передує літературний, віршований епіграф чи передмова. Змістом епіграфів виступали строфи з поем Д. Байрона, А. Ламартина, Ф. Шіллера, Л. Уланда, Ф. Фрейліграта або афоризми, що дійшли з минулих епох. Застосовуючи епіграфи в якості начального розкриття музичного змісту, Ліст використовує їх для активізації образного мислення інтерпретатора,

стимулювання його емоційної сфери, уяви та фантазії. За допомогою епіграфів він «ніби прагне наблизити виконавця до ідей, з яких вирости твори, і тим самим, полегшити йому відтворення художнього образу» [6].

Головним завданням Ф. Ліст вважає творче відтворення інтерпретатором програми твору, закладеної композитором у музичному тексті. На думку Я. Мільштейна, прагнення Ліста до поглиблення розуміння виконавцем змісту твору шляхом введення поетичних та візуальних художніх паралелей виявляється наслідком його специфічного «наочно-образного мислення, ...що оперує як даними безпосереднього вслуховування, так і всілякими поетично-живописними асоціаціями» [6].

Змістовно-програмні значення, «закодовані» композитором у фактурі нотного тексту, спонукають виконавців не лише до їх розшифрування, а й до надання додаткової експресії художньо-перцептивному простору форм, де фактурне «програмування» та його звукова реалізація виступають як своєрідна емоційна програма, що направлена на слухача [2, с. 166].

Фактурні програми також включають два взаємопов'язані аспекти - образно-змістовний, який пов'язаний з жанровою знаковістю фактури, і логіко-конструктивний, що відображає через фактуру перцептивний час музичного твору. Визначальним моментом в основі інтерпретації фактурної програми є жанровий образно-змістовний аспект, тоді як логіко-конструктивний більшою мірою пов'язаний зі стилем та стильовою інтерпретацією.

Фактурна програма передбачає обов'язкове поєднання стилів композитора та виконавця, проте з опорою на зафіксовані композитором жанрові знаки, що визначають художньо-обраний підтекст змістовної форми твору.

За переконанням Ліста-інтерпретатора, програмно-сюжетні відносини вимагають від виконавця уважного прочитання всіх смислових елементів твору. І тому необхідно підпорядкувати принципу образності кожному авторську ремарку нотного тексту. «У кожний момент виконання не особисті почуття, настрої артиста повинні бути в центрі його уваги, а лише те, наскільки точно і повно йому вдається висловити втілене композитором в особливу художню форму змісту його твору» [1, с. 108].

Ідея програмності у творчості Ліста-інтерпретатора знайшла вираз у побудові виконавської концепції на основі розвитку художньої поетичної ідеї з опорою на сюжет. Програма

упредметнює музичний образ, дозволяючи матеріалізувати його у звукопросторі, допомагає донести до слухачів музичний зміст з усією глибиною і тим самим стає засобом встановлення естетичних комунікативних зв'язків між композитором, виконавцем і слухачем.

Кожна конкретна виконавська інтерпретація має бути завершеною та індивідуальною, бути виразом спільного часопросторового досвіду композитора та виконавця. Через реалізацію, інтерпретацію фактурних програм втілюється емоційно-змістовний тонус музики, відображений у вигляді комбінаторики жанрових та стильових знаків.

Ф. Ліст підходив до інтерпретації музичного твору, керуючись певною концепцією – «внутрішньою програмою», що сприяє актуалізації музичної драматургії, і був переконаний у тому, що програмно-сюжетні відносини висувають особливі вимоги до тезаурусу музиканта, а їх виконання має на увазі наявність у нього «широкої культурної бази», багатой уяви, сформованих артистичних якостей.

В. Гізекінг у своїх роботах бачить суть інтерпретації як поєднання інтуїції та точності, що визначає основу виконавської творчості, застосовуючи до виконавської інтерпретації термін «*Werktreue*» (нім. точність, правдивість, вимогливість).

Будучи видатним композитором-виконавцем, Ф. Ліст ставився до музичного інструменту як до співавтора виконавця. В одному зі своїх листів він зазначав: «Мій рояль для мене – це я сам, це моя мова, це моє життя, це задушевний зберігач всього того, що хвилювало мій розум у найпалкіші дні молодості, тут усі мої бажання, всі мої мрії, радості та прикраси» [4, с. 82].

Перетворення звукового образу на яскраву картину, на мальовниче «музично-сценічне оповідання», вимагає від виконавця глибокого проникнення у фактурну програму твору, «занурення» в композиторський текст з обов'язковим «особистісним смислом». Головне – не тільки почути і зрозуміти те, що хотів сказати автор, а й відчувти, пожвавити почуте, тобто зробити музичний твір своїм особистим надбанням та виконувати його як власний [6, с. 71].

Адже музичний стиль – це спосіб інтонаційно-художнього вираження особистісного смислу дійсності, обумовлений змістом «образу світу» композитора та відповідним йому відбором та організацією інтонаційно-лексичних та експресивно-мовних засобів [7]. Чим вдумливіша, освіченіша людина,

тим тонше і глибше почуття і думки, які вона, творець мистецтва, втілює в художній формі [5, с. 366].

Відтак виконавська програмність – це той набір зовнішніх і внутрішніх ресурсів, який дозволяє музиканту виконавцю створити авторську концепцію виконуваної музики. І саме в такому значенні, що переростає з програмності в концепцію, виконавська програмність тісно пов'язана з інтерпретативним стилем виконавця, тобто вона несе в собі і висловлює те стильове начало, яке робить інтерпретацію даного музиканта оригінальною, авторською, що відрізняється та запам'ятовується. Вона (інтерпретація) завжди має бути орієнтованою на вираження певних авторських стильових ідей інтерпретативним шляхом. Тому між стилем інтерпретації та виконавською програмністю існує найтісніший зв'язок; у свою чергу програма якраз надає ті самі «точки опори» та потрібне «розшифрування» задумів.

Виконавська програмність та інтерпретативний стиль виконавця передбачають певну естетичну позицію, наявність власної естетичної ідеї, вибір ціннісного орієнтиру, центральної категорії, що визначає художні інтереси, способи їхнього переживання.

Оскільки Ф. Ліст у поетичних словах, які послужили йому основою творів, висловлював свої «думки» і «переживання», можна дійти висновку, що музична творчість композитора сповнена естетичною ідеєю *кохання*. Він вважав, що музика «здатна безпосередньо втілювати і передавати почуття», «відтворювати та показувати рухи душі» [5, с. 370]. Музична програмність допомагає «висловити та задовольнити смак, потреби та сподівання суспільства».

Ф. Ліст вважав, що образ кохання до жінки є одним з найбільш привабливих образів створених коли-небудь поетами: «Породжена піднесеною любов'ю жертовність жіночого серця вирішує всі дисонанси у духовному житті чоловіка...» [5, с. 359]. Однак у розумінні Ф. Ліста піднесення жінки не обмежене рамками романтичного уявлення про кохання. На підтвердження попередніх висловлювань можна навести приклад твору – Три ноктюрна «Мрії кохання», де Ф. Лістом були підібрані програмні назви з віршованими епіграфами, які «роз'яснюють» конкретну естетичну ідею, задум – оспівування образу кохання. Ноктюрн – це невеликий ліричний музичний твір і зазвичай написаний на «нічну» тему. Але для

Ф. Ліста «ноктюрн», як жанр, виступає у ширшому розумінні, це як особиста історія взаємовідносин, розповідь про кохання від першої особи.

Ноктюрни «Мрії кохання» Ф. Ліст написав коли мешкав у Веймарі. Цей цикл – своєрідна музична розповідь композитора про його любовні переживання, і саме в цій тріаді ноктюрнів – за допомогою програмних поетичних епіграфів – розкривається ставлення композитора до феномену кохання та шляхів його художньо (музичної) трансформації.

Особисте життя композитора було непросте; його «любовна історія» з Кароліною Вітгельштейн досить трагічна, що зумовило розвиток саме цієї естетичної тенденції під час втілення образу любові у його творах.

Перший і другий ноктюрни написані з літературним епіграфом Л. Уланда, мають програмні назви *Nohe Liebe* («In Liebesarmen») – Високе кохання («В обіймах кохання») та *Seliger Tob* («Gestorben war ich») – Блаженна смерть («Я помер від неги...»), а в третьому ноктюрни Ф. Ліст залучив поезію Ф. Фрейліграта під назвою «O Lieb» («O, lieb, solange du lieben kannst») – «Про Любов» («Люби, поки любити ти можеш»).

Протягом усього циклу ноктюрнів зберігається розмірений темп і ритмічне угруповання (чверть у затакті) що, на наш погляд, може свідчити про особливу стриманість почуттів, поряд із непохитністю бажання бути разом із коханою та благоговінням перед її образом.

Перший ноктюرن написаний на вірш «Високе кохання», присвячений ідеї відмовлення від земних задовольень заради піднесеної духовної любові, що у значною мірою зумовлено тим, що Ф. Ліст був дуже релігійною людиною, особливо в останні роки його життя. Можна вважати, що композитор поставив цей ноктюرن на перше місце з трьох, підкреслюючи переважне значення духовного досвіду у коханні порівняно з фізичним та емоційним. У першому ноктюрни виникає музичний нарратив про глибоку прихильність і зародження почуття – про несміливе, трепетне, цнотливе кохання.

Ноктюرن написаний у *Ля бемоль мажорі*, тональності, яка часто символізує світло, благодать і певну відчуженість від життєвої суєти. У творі відсутні яскраві контрасти-«сплески», домінує ідея щирого кохання, яке сходить з небес: коли «небеса відкрили свої ворота». Динамічний профіль твору визначають тихі переходи, що сприяє передачі почуття

неймовірної ніжності та деякої емоційної екзальтації. З перших тактів композитор вказав *una Corda* і *dolcissimo* – любов як тихе щастя перебування вдвох і повної поглибленості один одним – чи це не справжнє щастя в уяві Ліста?

У середньому розділі твору композитор використовує висхідні арпеджіо в правій руці з позначкою *quasi Arpa* («як арфа», «імітуючи арфу»), при цьому зберігаючи мелодійну лінію в лівій руці. Саме арфа асоціюється з небесним інструментом, небесним діянням, і завдяки цьому ми можемо підтвердити семантичну спрямованість першого ноктюрна як утвердження істинності духовної любові. Злети і подальший низхідний рух мелодії символізують життєву мирську метушню, якої піддається кожна людина

Другий ноктюрн написаний в тональності Мі мажор і звернений, за контрастом з попереднім, до найбільш «земних» почуттів людини – до образу еротичної чуттєвої любові до жінки:

«Я помер
Від радості кохання;
Я лежав похований
У її обіймах;
Мене розбудили
її поцілунки;
Я бачив Небеса
В її очах».

Ф. Ліст від початку готує, насамперед виконавців, вказуючи поруч із темпом *quasi Lento* доповнення *abbandonandosi* – «віддавшись почуттям», що вже якимось чином говорить про внутрішньому змісті і семантичному наповненні ноктюрна.

Вступні акорди написані з інтонацією питання – «а чи можна?», і в першій мелодійній лінії ноктюрна чути грайливі переключки в різних регістрах, що імітують любовний діалог між жінкою і чоловіком. Ритмічне угруповання – шістнадцята у затакті, свого роду пунктирний ритм, у сумі з розкладеними акордами лише посилює кокетливі та фривольні настрої. Тут же чути різні тембри, які можна диференціювати як чоловічий та жіночий початок.

У середній частині твору висхідні пасажі акордів виявляють пристрасні прагнення насолоджуватися фізичною любов'ю, незважаючи на всі тягари мирського життя. Переважає «чоловічий тембр» з його наполегливим прагненням до тілесного пристрасного кохання. І в той же час важливість «жіночої

інтонації» не викликає сумніву, вона (інтонація) ніби обволікає неспокійні пориви і врешті-решт втихомирює любовну пристрась в останній частині твору.

Тональність першого та останнього ноктюрна – Ля-бемоль мажор, а другий ноктюрна написаний у тональності Мі мажор. Відстань між цими тональностями утворює збільшену квінту, тобто передбачає напружене дисонуюче звучання. Ймовірно, символіка тональностей слугувала Лісту засобом передачі полярності фізичного і духовного кохання, як і їх переплетення, спільності.

Ноктюрна №3 – «Люби, поки любити ти можеш» – найсумніший і, водночас, пасіонарний із усіх ноктюрнів, присвячений образу зрілої та мудрої любові, яка виходить за межі окремого життя, що здатна подолати смерть. Основна частина ноктюрна формує семантичне поле мрії про кохання, ідеї возз'єднання зі втраченою любов'ю – уві сні, у протиставленні реальності, в якій цього кохання більше не існує.

У темпових примітках композитор також вказує додатково до росо *allegro – con affetto* – що у перекладі означає «з почуттям, пристрасно».

Мелодія ноктюрна викладається в середньому регістрі, що створює ефект образної незалежності – дана тема може проводитися як від жіночої, так і від чоловічої особи, проте після першої каденції починає домінувати жіночий початок. Тема ноктюрна плавна та співуча, складається з 18 тонів, неповного речення (6 тактів), проводиться у всьому ноктюрні 6 разів, тому її можна розцінювати як свого роду рефрен¹. Другий тематичний розділ (розділ В) звучить більш напружено завдяки активному руху росо *cresc. ed agitato* та численним альтераціям. Мелодична лінія у цьому розділі так само проходить плавною лінією між лівою та правою рукою. Завершується частина віртуозною каденцією, яка може символізувати занурення в сон – сон любові, де слухач/виконавець може возз'єднатися зі своїм втраченим коханням.

Наступна частина схвильована за рахунок октавного подвоєння акомпанементу і перенесення мелодійної лінії на октаву вгору, що явно символізується з жіночим началом. Тональний

¹ За формою ноктюрна – складна тричастинна форма з елементами рондо: А-А-В + (cadenza); А(Н-dur)-А(модуляції: С-As-E-As dur)-В+(cadenza); А-А-coda.

план також змінюється – *Ля бемоль мажор* – *Сі мажор*, що надає мелодії нову свіжу барву. У середній частині (кульмінації) ноктюрна композитор використовує зіставлення тональностей – *До мажор*, *Ля бемоль мажор*, *Мі мажор* і знову *Ля бемоль мажор* – часті тональні зміни буквально звучать як неспокої, змішення думок і почуттів. Арпеджовані низхідні пасажі зіставляються з ритмічно прискороною темою в акордовому викладі. Ця частина насичена переживанням болю, але також і надії, і, як впливає з назви твору, вистражданого і болісного кохання.

Друга віртуозна каденція своїм низхідним хроматичним рухом від верхньої частини клавіатури до нижньої ніби розсіює на крихітні порошинки всю внутрішню енергію – мрія не здійснилася, повернення до земної реальності розчаровує і виснажує... Заключна частина, на наш погляд, найсолодше-меланхолійна. В емоційному плані відчувається повне спустошення, залишився лише спогад про те прекрасне і піднесене, що було можливим... Головний образ цієї частини асоціюється з чарівним сном, після пробудження від якого доводиться жити далі, зберігаючи в уяві рятівні спогади про можливе щастя взаємної любові.

Заключна частина ноктюрна написана в тональності *Ля бемоль мажор*, як і перша частина, однак відрізняється іншим, трохи меланхолійним «післясмаком». Мелодія перенесена до другої октави, а до акомпанементу лівої руки додано акорди в третій октаві, що імітують «божественні дотики». Кода складається з акордових послідовностей і, в цілому, залишає позитивне образне враження, ніби звучить з посмішкою. Значну роль Ліст відводить акордам шостою та четвертого ступеня; вони завжди звучать нестійко і вимагають розв'язання на основні ступені. Прагнення гармонійної ясності сприяє ефекту прозорості у звучанні ноктюрна.

В цілому, вся семантична палітра ноктюрів підпорядкована головній думці про здатність любові перевершити смерть. Ференц Ліст у «*Мріях кохання*» розповів власну історію кохання, в якій трагічна повнота і яскравість поєднуються з глибокою смиренністю, історію кохання, яка не згасала до кінця його життя.

Ноктюрни «*Мрії кохання*» Ф. Ліста звучать як романтична поема про невгасаючу любов. Їх виконавська інтерпретація вимагає значного емоційного піднесення, наснаги.

Патетичний інтонаційний лад декламаційного тематизму звернений майже до всіх прийомів піаністичного романтичного стилю – великої динамічної амплітуди (від *p* до *f*), тембро-регістрової та фактурно-ритмічної свободи (особливо тоді, коли пасажі виконані *accelerando*, а кадансові обероти – *ritardando*).

Вирішення завдань, пов'язаних з втіленням ідеї, задуму твору, відбувається в процесі збагачення та розширення виразових засобів, що входять до фактурної програми (мелодії, метро-ритму, гармонії). Так, наприклад, в інструментальну мелодію Лістом були введені елементи мовних інтонацій та підкреслена декламаційність; також можна відзначити ствердження принципу монотематизму, пов'язаного з утворенням різних за своїм характером тем на єдиній тематичній основі. Ліст часто використовував так звану мелодію-характеристику, що всебічно «змальовує» різні події, життєві ситуації, думки, почуття, притому дана спрямованість зумовлювалася поетичними образами-метафорами.

Ф. Ліст у Ноктюрнах у повному обсязі використовує всі можливості фактури, тісне сплетіння мелодійної лінії та насиченого акомпанементу, посилюючи яскравість виконання віртуозними каденціями.

Аналізуючи тональну складову та змістовно-сміслові функції фактурних формул, можна визначити центральну авторську ідею композитора – розкриття естетичної складової ідеї кохання. Не лише творчий, а й життєвий шлях Ф. Ліста дозволяє стверджувати, що в його музичних творах, як у композиції, так і у виконавській формі, безперервно проходить «лейтмотив кохання», який стає своєрідною «ідеєю-фікс» усієї його діяльності.

Що стосується виконавського (піаністичного) мистецтва Ф. Ліста, також варто відзначити важливість естетичного феномену кохання: у програму останнього виступу перед публікою в 1886 році (менш ніж за 2 тижні до смерті) Ліст включає «Мрії кохання» Ноктюрн № 1 («В обіймах кохання»).

Звертаючись до **висновків**, можна стверджувати, що виконавська програмність Ф. Ліста формується на основі естетичної ідеї кохання, що мотивує низку образних відкриттів та художньо-виразових принципів, знаходить реалізацію в авторському стилі – і композиторському, і виконавському одночасно. У зв'язку з цим «правдивість» і «щирість» інтерпретації

Ноктюрнів Ф. Ліста безпосередньо залежить від точності дотримання вказівок композитора та повноти осмислення його образно-звукових рішень.

І оскільки, на думку композитора, інструментальна музика «має дар висловлювати відомі почуття і пристрасті, які знаходять відгук у слухачі», виконавець, орієнтуючись на музичну програму твору, отримує можливість прислухатися до потаємних рухів «душі автора» і «почути биття його серця», розкриваючи смислову глибину фортепіанного стилю Ф. Ліста.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гизекинг В. Мысли художника : интуиция и точность как основа интерпретации. *Совет. музыка*. 1970.
2. Денисенко І. Є. Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 184 с.
3. Кияновская Л. А. Функции программности в восприятии программного произведения : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Л., 1985, 25 с.
4. Лист Ф. Избранные статьи. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1959. 464 с.
5. Маркус С. А. История музыкальной эстетики. В 2-х томах. Том второй. М. : Музгиз, 1968 г. 688 с.
6. Мильштейн Я. Ф. Лист: В 2 т. Москва: Музыка, 1970; Т. 2., 73 с.
7. Соколов А. С. О роли звукового материала в системе музыкальных средств : автореф. дис. канд. искусствоведения : 17.00.02. М., 1980. 16 с
8. Тюлин Ю.Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура : учеб. пособие. М. : Музыка, 1976. 165 с.

REFERENCES

1. Giesecking V. (1970). Thoughts of the artist: intuition and accuracy as the basis of interpretation. *Soviet music*. [in Russian].
2. Denysenko I. E. (2010). Texture as a means of realizing programmatic content in piano music (on the example of cycles by K. Debussy and M. Ravel) Diss. ... candidate art studies Kharkiv. P. 184 [in Ukrainian].
3. Kiyanskaya L. A. (1985). Programming functions in the perception of a program product: author. Dos. ... cand. art criticism: 17.00.02 / L., P. 25 [in Russian].
4. List F. (1959). Selected articles. Moscow : State Musical Publishing House. P. 464 [in Russian].
5. Markus S. A. (1968). History of musical aesthetics. In 2 volumes. Volume two. M. Muzgiz. P. 688 [in Russian].

6. Milstein Ya. (1970). F. List: In 2 volumes. Moscow: Music; T. 2., P. 73 [in Russian].
7. Sokolov A. S. (1980). On the role of sound material in the system of musical means: author. dis ... cand. art criticism: 17.00.02. P. 16 [in Russian].
8. Tyulin Yu. (1976). The doctrine of musical texture and melodic figure. Musical texture: textbook. allowance. P. 165 [in Russian].