

Ключові слова: рух, «Angelus!», Ф. Ліст, виконавство, Л. Берман, Д. Цифра.

Пупина О. Организация движения исполнительской мысли в пьесе «Angelus!» из «Третьего года странствий» Ф. Листа Лазарем Берманом и Дьердем Цифрой. В статье рассматривается философское понятие «движение», проецируемое на исполнительскую деятельность пианистов. Движение трактуется в двух смысловых ипостасях: кинетики – системы пианистических движений и организации во времени и пространстве индивидуальной исполнительской мысли. С этих позиций осуществляется сравнительная характеристика творческого прочтения пьесы «Angelus!» Ф. Листа двумя авторитетными «лиштианцами»: Л. Берманом и Д. Цифрой.

Ключевые слова: движение, «Angelus!», Ф. Лист, исполнительство, Л. Берман, Д. Цифра.

Poupina O. The organization of motion of performing thought of Lazar Berman and György Cziffra in the piece «Angelus!» from the «Third Year of Pilgrimage» by F. Liszt. In the article is considered a philosophical concept of «motion», projected on performing activities of pianists. The motion is treated in two semantic forms: kinetics – the system of pianistic movements and organization of performing individual thought in time and space. From these positions was carried out a comparative analysis of creative reading of the F. Liszt's piece «Angelus!» by two authoritative «liszt-players»: L. Berman and G. Cziffra.

Keywords: motion, «Angelus!», F. Liszt, performance, L. Berman, G. Cziffra.

Яворский Денис

ЖАНРОВАЯ СЕМАНТИКА В ТРАНСЦЕНДЕНТНЫХ ЭТЮДАХ Ф. ЛИСТА КАК ФАКТОР ОРГАНИЗАЦИИ ДВИЖЕНИЯ

Творчеству Ф. Листа и в частности его «Трансцендентным этюдам» посвящено множество работ, среди которых выделяются монографическое исследование Я. Мильштейна [1] и статья И. Юдкина [2]. При достаточной изученности «Трансцендентных этюдов» Ф. Листа, выявление в них основных средств организации музыкального движения еще не было предметом отдельного исследования, что может служить обоснованием *актуальности* выбранной темы.

Цель исследования: определить функциональную роль жанровых составляющих в организации процесса движения в Трансцендентных этюдах Ф. Листа

История работы Ф. Листа над данным опусом известна. Первая редакция этюдов была сделана в 1826 году и носила название «Юношеские этюды». Вслед за ней в 1838 году была создана вторая версия, которая получила но-

вое название «12 больших этюдов». Она кардинально отличалась от первой и во многом была близка последнему, третьему варианту. Наконец, в третьей редакции, сделанной в 1851 году, этюды получили свой нынешний вид и окончательное наименование – «Трансцендентные этюды». Напомним, что опус состоит из 12 этюдов, 10 из которых имеют программные названия¹. Тональное движение этюдов выстроено по кварто-квинтовому кругу с соблюдением парности: «мажор – минор».

Для организации движения в «Трансцендентных этюдах» Ф. Лист использует комплексы средств как весьма традиционные (с позиции предшествующей художественной системы), так и инновационные, декларируемые в эстетических манифестах его современников-романтиков.

К *первому* комплексу можно отнести **фактуру, темп, звуковую динамику, гармоническую сопряжённость и метроритмическую организацию**. Поскольку композитор рассматривает этюды как цикл, перечисленные средства распространяются на весь опус, создавая, сквозные драматургические, а, следовательно, и смысловые ряды.

Ко *второму* комплексу прежде всего можно отнести **прием обобщения через жанр**, который в художественном тексте романтиков превратился в программно осмысленный компонент организации смыслового ряда. Жанры бытовой музыкальной практики Ф. Лист часто использует в качестве смысловнесущего подтекстового плана. Большое внимание в своем творчестве он уделял танцевальным жанрам. В сфере танца в «Трансцендентных этюдах» главный жанровый акцент приходится на вальс. Этот жанр используется во многих пьесах цикла. Помимо вальса, своеобразными лейтжанрами опуса становятся марш, песня, и ряд других жанров.

Особое место в этой иерархии занимают токката и каприччо, которые придают концертный блеск этюдам и способствуют гибкости метроритмической и темповой организации.

Если вышеперечисленные жанры можно назвать «лейтжанрами» опуса, то балладу и поэму можно назвать «метажанрами», ибо они лежат в основе почти каждого трансцендентного этюда. По сравнению с маршем, вальсом, токкатой, пребывающих в постоянном развитии на протяжении всего цикла, баллада и поэма являют собой более статическую картину, хотя и способствуют организации движения на жанровом уровне.

Перечисленные жанровые акценты оказываются одним из основных средств организации движения. Особую роль в этом плане играют жанровые знаки токкаты и каприччо. Они являются важными средствами выразительности, входящими в арсенал как технических, так и художественных средств этюдов, способствуют раскрытию героической и лирико-драматической линий цикла.

¹ Этюды: №1 «Прелюдия», №3 «Пейзаж», №4 «Мазепа», №5 «Блуждающие огни», №6 «Видение», №7 «Героика», №8 «Дикая охота», №9 «Воспоминание», №11 «Вечерние гармонии», №12 «Метель».

Употребление термина «токатность» подразумевает исполнительский приём, включающий ударное прикосновение к клавише. Такой вид туше не является изобретением романтиков, он присутствовал и раньше в творчестве Д. Скарлатти, французских клавесинистов и многих других композиторов. Но раскрыли его во всей полноте именно романтики. Данный приём придавал виртуозный блеск и эффектность произведению.

Далеко не всегда токката была быстрой пьесой с ударным туше, и не всегда приём этот присутствовал в «чистых» образцах жанра. Достаточно вспомнить токкаты Дж. Фрескобальди или И. Фробергера, где ударность отсутствует. Главное в этих пьесах – частая смена лирических эпизодов взрывными виртуозными каденциями. Этот барочный принцип темповой организации, заключающийся в постоянных контрастах, сближает токкату с жанром каприччо.

Черты токатности встречаются в «Трансцендентных этюдах» №2, №8 «Дикая охота», №10, №12 «Метель». Более всего токатный приём звукоизвлечения преобладает во втором этюде, где от первой и до последней ноты чередуются аккордовые и октавные *martellato*. В других пьесах токатность также будет присутствовать, но больше эпизодически. Всё те же аккордовые и октавные *martellato* особо ярко будут представлены в начале и конце вышеуказанных пьес цикла. Такое распределение токатности создает эффект накопления динамики в завершающей трети цикла.

Каприччо является вторым важным составляющим жанровым элементом этюда. Известно, что словом «каприччо» в эпоху ренессанса и барокко назывались близкие каденциям виртуозные разделы в произведениях, в особенности вокальных. Со временем каприччо превратилось в самостоятельный жанр инструментальной музыки, который стал эволюционировать в соответствии с эстетическими требованиями эпох. В XIX веке, благодаря Н. Паганини, этот жанр приобрёл новое смысловое наполнение. Каприччо или каприсами стали называться виртуозные произведения с необычайно гибким метроритмом и темповыми отклонениями (то, что в своё время было свойственно барочным токкатам), и «темпо *rubato*» превратилась в одну из главных характеристик жанра.

Подобно Н. Паганини воспринял каприччо и Ф. Лист, наполнив его собственным содержанием. Этот жанр выдвигается на первый план в Этюде №2, не имеющем программного названия. Однако ремарка *a capriccio* право говорить о жанровой программности в этой пьесе. Каприччиозность в этюде представлена очень ярко: частые *stringendo*, *accelerando*, *ritenuto* создают эффекты причудливости и витиеватости в мелодической линии произведения. Этюд №2 становится отправной точкой для развития в цикле образных планов, определенных использованием элементов токкаты и каприччо.

Черты каприччио встречаются почти во всех трансцендентных этюдах¹, где есть особо яркие кульминационные места. Они обладают повышенной технической сложностью, а также вышеуказанными характеристиками жанра: бесчисленными метроритмическими и темповыми отклонениями. Благодаря этому реализуется романтический принцип сопоставления контрастов – средство драматической динамизации образного развития.

Важную роль в организации цикла играют три образно-смысловые сферы: героическая, лирическая и фантастическая. Героическая впервые даёт о себе знать в начале цикла: в этюдах №1 «Прелюдия», №2 и №4 «Мазепа». Кульминационным моментом данного раздела, выполняющего в цикле функцию экспозиции, выступает Этюд №4, где героическая тема достигает своего апогея. Именно, в «Мазепе» впервые обрисовываются черты марша, как одного из главных первичных жанров цикла.

Героика этого этюда подготавливает главную кульминационную зону в этюдах №6 «Видение», №7 «Героика» и №8 «Дикая охота», которые составляют узловое смысловое ядро опуса. Эти три этюда в комплексе формируют в середине цикла прочный «героический остов».

Этюд №6 «Видение» впервые в цикле являет героическую образность в синтезе с фантастической. Известно, что название, как и стоящая за названием программа этюда, навеяны картиной погребения Наполеона. Для романтиков сама фигура Великого человека и события, сопровождавшие его уход из жизни, были овеяны ореолом фантастики. Таким образом, в «Видении» героика окрашена фантастическим образным спектром. Программность шестого этюда подкрепляется наличием в нём скрытых жанровых рефлексий. Начальная тема этюда имеет мрачный аскетический характер, благодаря мелодическому ходу, состоящему из созвучий в тесном расположении в правой руке и в достаточно узком диапазоне, а также басовых (остинатных) мерных ударов колокола, создающих атмосферу траурности, оцепенения. Средства выразительности и сам характер данного отрезка пьесы роднит его с жанром хорала, что проявляет ещё один лик Ф. Листа, как философа – мистика, неоднократно обращавшегося в своём творчестве к религиозным темам. В качестве первичного жанра здесь сначала выступает хорал, который в процессе развития превращается в гимн, а колокольные удары в торжественный перезвон. На кульминации фортепианная фактура достигает поистине симфонической мощи, превращая фортепианную пьесу в симфоническую поэму, чему способствуют свобода формы и яркая эмоциональность. Большое значение в этюде играет сочетание гармонических функций, приходящихся на слабые и сильные доли такта. При трёхдольном метре на третью и первую доли часто приходится одна и та же гармония, что моделирует ситуацию преодоления трёхдольности двухдольностью. Однако такое соотношение гармоний в данной метрической структуре нуж-

¹ Каприччиозность ярче всего выражена в этюдах №2 (указано ремаркой), №4 «Мазепа», №7 «Героика», №8 «Дикая охота», №10, №12 «Метель».

но рассматривать с позиции ладотонального мышления композиторов добавочного времени, поскольку основное тематическое зерно этюда близко средневековому хоралу.

Данные первичные жанры – хорал, гимн, поэма – в шестом этюде подготавливают образно-эмоциональную сферу двух последующих пьес. В особенности это относится к гимническому началу, которое, подкреплённое фактурным и динамическим нагнетанием, органично вводит нас в маршевую сферу седьмого этюда («Героика»).

В Этюде №7 «Героика» запечатлены идеи, связанные с темой героической борьбы, так волновавшие Ф. Листа на протяжении всего его творчества. Автор вводит здесь ремарку *Tempo di marcia*, указывающую на наличие в произведении жанрового «подтекста». Маршеобразное начало, оказавшись оно в руках посредственного композитора, могло бы стать причиной торможения музыкального развития, ибо сам жанр марша не предполагает большого тематического, фактурного, ритмического и динамического разнообразия. Ф. Лист же смог создать произведение поистине динамичное с колоссальным эмоциональным напряжением. Эти качества удалось воплотить благодаря фактурному разнообразию, динамическому и темповому развитию.

Если не брать во внимание вступление, которое сразу представляет пьесу на высоком эмоциональном уровне, а начать отсчёт с изложения темы (20 такт), вырисовывается следующая картина: фактура, динамика и темп пребывают в синхронном постепенном развитии. Так, начальная тема изложена в октавном удвоении, но её штрих достаточно отрывистый и мелодическая линия как бы соткана из «лоскутков», которые, тем не менее, создают эффект постоянного нагнетания от *piano* к двум *forte*. Фактура и темп также развиваются, следуя общей закономерности: в меру разрастания фактуры ускоряется темп, увеличивается звучность, усложняется гармония. В этом перечне факторов, влияющих на музыкальное движение, первенство нужно отдать темпу. Именно от темпа зависят изменения во всех вышеуказанных драматургических рядах. Движение в седьмом этюде далёко от непрерывного темпового крещендирования. Темп постоянно колеблется, чем достигается эффект постоянного действия. Данная модель темпового развития связана с романтической эстетикой, проповедующей контрасты драматического плана.

Этюд №8 «Дикая охота» предстаёт как главная кульминационная точка всего цикла. Явная программность этой пьесы вновь апеллирует к фантастической образности, правда, на сей раз, отсылающей нас в мир древнегерманского эпоса. Вместе с тем доминирующим началом остаётся героическая сфера с эпизодическими вкраплениями лирических интонаций. Таким образом, синтезируются ведущие образно-смысловые ряды образной сферы цикла.

Многослойную программность Этюда №8 Лист выстраивает через многочисленные жанровые рефлексии, заложенные в конкретных смысловых рядах. Как уже говорилось, одним из главных лейтжанров цикла является марш, представляющий героическую образную сферу.

В этюде №6 маршеобразность проявляется более скрыто, сближаясь по смыслу с гимническим началом. Этюд №7 строится на теме с явно выраженными признаками марша. В Этюде №8 маршеобразные интонации подаются через призму фантастического, ирреального мира. Это выражено в необычном для марша метре (6/8), к тому же представленного триолями и секстолями, невзирая на наличие пунктирного ритма и скрытой двухдольности. Таким образом, благодаря обширному жанровому комплексу и образной многослойности Ф. Листу удалось минимальными формообразующими, гармоническими, фактурными средствами создать ярчайшую композицию, как в смысловом, так и в эмоциональном плане. «Дикая охота» является последним этюдом цикла, в котором ярко представлена героическая сфера.

Ближе к его завершению всё больше проявляет себя лирико-драматическая образность. Прежде чем говорить о ее роли, необходимо вернуться к истокам этой образно-смысловой линии. В отличие от героической, лирическая сфера представляет собой неравномерную и необычайно разветвленную сеть в цикле. Основные лирические центры (этюды №3 и №9) разделены друг от друга большими блоками быстрых этюдов, иногда лирические эпизоды внедряются в быстрые этюды и становятся их средними разделами.

Отправным пунктом лирической линии может служить Этюд №3 «Пейзаж». Кантиленность, умеренный темп, что менее свойственно для жанра этюда, находят здесь полное воплощение. После «Пейзажа» наступает вереница быстрых виртуозных пьес. Лирика представлена в этих этюдах ещё не настолько явно, как в дальнейших этюдах. Чаще всего лирические эпизоды появляются лишь в средних разделах произведений. Зачастую, они принимают черты песни, бытового романса, как, например, в «Дикой охоте». И лишь в Этюде №9 «Воспоминание», опять вернутся былые образы третьего этюда, но слегка окрашенные меланхолическими, элегическими нотками. Для создания элегического настроения Ф. Лист обращается не только к вокальным, но и к танцевальным жанрам. В данном случае это вальс, который ещё проявит свои характерные черты в финальной пьесе цикла.

Уже начиная с девятого этюда «Воспоминание», лирико-драматическое начало всё больше даёт о себе знать. Эта образная сфера поддерживается такими жанрами как песня, элегия, вальс, которые в кульминациях претворяются в крайнем эмоциональном напряжении. Драматическая линия продолжится в Этюде №10, в котором плавную кантилену предыдущей пьесы сменяют патетические речитации, больше напоминающие стон и мольбу.

Уже отмечалось, что почти все трансцендентные этюды (кроме первого этюда) имеют черты таких жанров, как баллада и поэма. Эти жанры, как в литературном, так и в музыкальном ракурсе, вмещают в себя широкую образно-смысловую гамму. Так, использование черт баллады предполагает вкрапление в смысловую сферу музыки мифов и народных легенд. Поэма может быть героической, лирико-драматической, эпической и т.д.

В «Трансцендентных этюдах» можно проследить эволюцию жанровых признаков от героики до лирико-драматической образной сферы. Даже в контексте отдельного смыслового блока происходит переход от одного состояния в другое, что согласовано с общей драматургией цикла. Ярким образцом такой жанровой модуляции являются этюды №9 и №10, где чётко видна смена акцентировки от лирико-драматического начала до обостренно драматического.

В предпоследнем Этюде №11 «Вечерние гармонии» возникают жанровые реминисценции, создающие смысловую арку с Этюдом №6 «Видение». Как и в шестом этюде, здесь прослеживаются элементы хоральности, перерастающие в оду, гимн. Лирические эпизоды представлены здесь во всей полноте. Они органично сочетаются с виртуозными фрагментами, привносящими торжественность, и логически продолжают величественный характер кантилены. Сам этюд, в отличие от двух предшествующих ему, носит жизнеутверждающий характер, что привносит контраст в общую семантику цикла, направленную на драматизацию образной сферы. С другой стороны, по законам драматургии, касающихся таких многочастных циклов, такой образный контраст между последними частями вполне закономерен.

Наконец, наибольший интерес для нас представляет Этюд №12 «Метель». Во-первых, это финальная пьеса цикла, во-вторых, в смысловом плане она непосредственно связана с «Дикой охотой». Этюд «Метель», несмотря на преобладание лирики, имеет также фантастическую окраску. Данная трактовка стихии связана с легендой о Дикой охоте, которая свержалась в стужу и несла людям горе и страдания. В основе произведения лежат такие первичные жанры, как вышеупомянутая баллада, песня и, конечно, вальс¹.

Жанр вальса приобретает у Ф. Листа особое смысловое наполнение, связанное с ностальгическими, даже трагическими образами. В двенадцатом этюде данная семантика находит подкрепление, прежде всего, в метроритмической организации, выстроенной по принципу постепенного уменьшения ритмических длительностей и волнообразной динамической линии, имеющей три кульминационные точки.

В «Трансцендентных этюдах» Ф. Листа использована трехуровневая жанровая драматургия, составляющие которой восходят как к бытовой, так и к академической практике. Это позволяет композитору создать дополни-

¹ Вальсовые интонации ярко проявили себя в Этюде №9 «Воспоминание».

тельний ряд образно-смыслового движения. Так, жанрами профессиональной традиции явились токката и каприччо; бытовой практики – марш, песня, вальс; жанрами академической практики с широкой образно-смысловой сферой представлены баллада и поэма.

Сквозную роль в организации цикла играют три образно-смысловые линии: героическая, лирическая и фантастическая. В крупном плане здесь привлекает внимание устремленность от марша к вальсу. Эволюция героической образности, сначала представленная маршем и отчасти в гимном, затем прослеживается в лирической вальсовой сфере. Образно-смысловые ряды, формирующиеся в результате «изживания» гимнично-маршевых признаков и воцарением жанровости камерного свойства выявляют центральную смысловую линию цикла, отражающую трагизм мировосприятия романтического героя.

1. Мильштейн Я. Ференц Лист. – Музыка, 1999. – 686с.
2. Юдкін-Ріпун І. Авторські редакції етюдів Ф. Ліста: творча біографія як дзеркало історії стилів / - В кн.: Музична україністика: сучасний вимір, вип. 2, Київ – Івано-Франківськ, 2008. – 356с.

Яворський Д. Жанрова семантика в Трансцендентних етюдах Ф. Ліста як фактор організації руху. В статті розглядається один з головних прийомів організації руху в Трансцендентних етюдах Ф. Ліста, який має назву «узагальнення через жанр». Виявляються жанри як побутової, так і академічної практики, які дозволяють композитору створити додатковий ряд образно – смислового руху в драматургії циклу одножанрових п'єс.

Ключові слова: жанр, етюд, рух, каприччо, токката, марш, вальс.

Яворский Д. Жанровая семантика в Трансцендентных этюдах Ф. Листа как фактор организации движения. В статье рассматривается один из основных приёмов организации движения в Трансцендентных этюдах Ф. Листа, именуемый как «обобщение через жанр». Виявляються жанры как бытовой, так и академической практики, которые позволяют композитору создать дополнительный ряд образно-смыслового движения в драматургии цикла одножанровых пьес.

Ключевые слова: жанр, этюд, движение, каприччио, токката, марш, вальс.

Yavorskiy D. Genre semantics Liszt Transcendental Etudes as a factor in organization of movement. The article describes one of the main methods of organizing the movement in the Liszt Transcendental Etudes, referred to as “generalization across the genre”. The genres are both everyday and academic practices that allow the composer to create an additional series of figurative sense movement in the cycle of pieces.

Keywords: genre, etude, movement, capriccio, toccata, march, waltz.