

УДК 78.03:78.071.1

*Н. Золотарева***Ф. ЛИСТ «REMINISCENCES DE DON JUAN»:
В ПОИСКАХ ЖАНРОВОГО ИМЕНИ**

Анализ «Reminiscences de Don Juan» Ф. Листа позволил выявить сущность свойственного произведению жанрового имени. Установлено, что жанровая природа Reminiscences обусловлена ролью реминисцентного метода, проявления которого связаны со свободной последовательностью эпизодов оперы во взаимодействии с методом концепцирования и фантазийностью.

Ключевые слова: жанр, реминисценции, транскрипция, фантазия, реминисцентный метод, композиторская интерпретация.

Актуальность темы исследования объясняется тем, что искусство Ф. Листа соединило композиторский и исполнительский типы его творческой личности. Черты исполнительской манеры Ф. Листа — размах, патетика, виртуозность — нашли отражение и в созданной в 1841 г. блестящей Reminiscences для фортепиано по опере В. А. Моцарта «Дон Жуан». Ф. Лист создал это произведение, когда его карьера виртуоза достигла вершин совершенства, признания публики: пройдет всего лишь несколько лет, и самый величественный пианист мира откажется от своих триумфальных выступлений. Среди фортепианных транскрипций Ф. Листа наименее исследованной областью являются произведения, обозначенные композитором как Reminiscences. Разночтения в научных трактовках созданного им жанра характеризует одну из проблемных ситуаций современного листоведения. Указанная проблема жанровой дифференциации ведет к отсутствию конкретности, определенности в области исполнительской интерпретации Reminiscences, в частности «Reminiscences de Don Juan». Вместе с тем, поскольку жанровой доминантой следует считать авторское «имя», как исследователям, так и исполнителям предпочтительно опираться на данную видовую установку. Поэтому особенно важным становится стремление установить приоритет жанра Reminiscences в листовском прочтении моцартовского оперного шедевра.

Исходя из поставленной цели данной работы, выявился круг задач, в числе которых необходимость систематизировать и обобщить жанровые дефиниции листовских «Reminiscences»; установить систему

жанровых взаимодействий в «Reminiscences de Don Juan»; раскрыть сущность листовской интерпретации моцартовского прообраза.

Среди транскрипций Ф. Листа особую группу составляют фортепианные реминисценции оперных шедевров. Обращение к изучению «Reminiscences de Don Juan» как воплощению типичного похода композитора к оперному первоисточнику, представленному сквозь призму воспоминаний, с неизбежностью требует осмысления данного жанрового феномена. Не существует единства мнений в исследовательской литературе о системе жанровых определений этого сочинения. Транскрипция — жанр универсальный. У Ф. Листа множество Фантазий, но не каждая Фантазия является транскрипцией. Осмысление жанрового синтеза приводит к заключению, что в синтезе всегда один жанр является магистральным (например, Sonata quasi uno Fantasia Л. ван Бетховена, опера-балет «Le triomphe de l'amour» Ж. Б. Люлли).

Для разрешения данной проблемной ситуации следует обратиться к разработанной в современной науке жанровой теории. Музыкальный жанр — актуальная проблема музыковедения. Особую грань в ее изучении составляет осмысление жанра с позиций исполнительского искусства. Так, с точки зрения Г. Бесселера, все жанры делятся на преподносимые и обиходные. Исходя из данной концепции «Reminiscences de Don Juan» Ф. Листа относится к жанру преподносимой музыки. Согласно исследованию Т. В. Поповой, «Reminiscences» Ф. Листа следует отнести к инструментальному жанру. Кроме того, происходит модификация из ситуации оперного спектакля в ситуацию публичного концерта. Происходят изменения условий бытования музыки и особенностей исполнения, что обуславливает смену жанра.

В. А. Цуккерман, изучая жанровую теорию, во главу угла ставит содержание. В соответствии с теорией исследователя листовские «Reminiscences», с одной стороны, должны быть отнесены к картинно-живописным жанрам, с другой — к жанрам, где отразилась особая свобода творчества (например, фантазии).

А. Н. Сохор, как и Т. В. Попова, в качестве главного критерия берёт условия бытования, обстановку исполнения, то есть продолжает развитие бесселеровской типологии жанров. По А. Н. Сохору, листовские «Reminiscences» могут быть отнесены к концертному жанру и модифицированы к театральному (опера — как память жанра).

О. В. Соколов, систематизируя музыкальные жанры, разделяет их на жанры чистой, взаимодействующей, прикладной и приклад-

ной взаимодействующей музыки. Согласно его систематизации, «Reminiscences de Don Juan» Ф. Листа относятся к жанрам, в которых музыка взаимодействует с другими искусствами — «взаимодействующая музыка».

В основе типологии музыкальной жанровости, выявленной Л. Шаповаловой, находятся «функции типизации интонационной образности по степени условности либо конкретного музыкального образа» [7, с. 8]. Из числа выделенных исследователем разновидностей для изучения исследуемого феномена характерен синтез ассоциативной и метафоричной жанровости.

Из 10 позиций, участвующих в определении музыкального жанра разработанного С. В. Шипом, для конкретизации жанровой сущности «Reminiscences de Don Juan» Ф. Листа имеют значение следующие критерии: «визначеність музичного тексту, виконуваного перед слухачами (співвідношення імпровізаційного й композиторського, усного й письмового у творі); міра авторської участі в підготовленому до виконання музичному тексті» [8, с. 346–347]. Ф. Лист из оперного первоисточника берет масштабные фрагменты, он мыслит сценами, структура которых была определена В. А. Моцартом. Импровизация в этом сочинении — это перекомпоновка фрагментов, установление нового рода логических соотношений между ними. Таким образом, мера участия автора в том и заключается, что Ф. Лист выстраивает новую концепцию на основе структурных фрагментов моцартовской оперы.

Е. В. Назайкинский считает, что, анализируя музыкальное произведение, необходимо руководствоваться двумя принципами:

— согласованностью выбранных критериев с конкретными задачами анализа (если связь с другими видами искусства — выбираем систему О. В. Соколова, если социальная природа — Г. Бесселера, Т. В. Поповой или А. Н. Сохора);

— использованием всех возможных критериев и систем классификации.

Если обратиться к концепции Е. В. Назайкинского, то музыкальные жанры разделяются на «типы, классы, роды и виды музыкальных произведений, разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых являются: а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функция), б) условия и средства исполнения, в) характер содержания и формы его воплощения» [6, с. 94]. С этой точки зрения «Reminiscences de Don Juan» Ф. Листа

относится к типу транскрипций, роду фантазий, виду реминисценций. Поскольку в листовских *Reminiscences* есть и родовое, и типовое, и видовое представительство, естественно возникновение синтеза соответствующих жанров. Ведь и по типологии Г. Бесселера, и согласно подходам Т. В. Поповой, А. Н. Сохора *Transcriptia*, *Fantasia* и *Reminiscences* относятся к жанру преподносимой музыки, инструментальному и концертному жанрам. Образно-содержательный подход, разработанный в трудах В. А. Цуккермана и Л. В. Шаповаловой, предоставляет возможность установить жанровую специфику *Reminiscences* с точки зрения свойственного им смыслового наполнения, предопределяющего в том числе и формообразование. И только классификация Е. В. Назайкинского дает возможность установить иерархическую систему отношений между *Transcriptia*, *Fantasia* и *Reminiscences*, определить место жанра *Reminiscences* в данной иерархической системе.

Определение жанровой принадлежности сочинения является важным фактором для исполнителя. В чем же специфика жанра в данном случае?

«Дон Жуан» Моцарта — Листа в различных изданиях получает название то *Transcriptia*, то *Reminiscences*, то *Fantasia*. Сообразно этому отсутствует единство взглядов по этому вопросу и у исследователей творчества Ф. Листа. Это свидетельствует о своеобразии произведения, о соприкосновении с разными типами классификации. Какой жанр является главенствующим в жанровой системе *Transcriptia* — *Fantasia* — *Reminiscences*, сформировавшейся в связи с листовской интерпретацией моцартовского «Дон Жуана»? Прежде всего, это *Transcriptia* — хотя данный жанр латентен: у композитора как жанровое имя он не определен, действуя на уровне принципа.

Я. Мильштейн в перечне музыкальных произведений композитора определяет жанровое имя как «Воспоминания о Дон Жуане» В. А. Моцарта, исходя из авторского определения [5, с. 561]. В то же время исследователь указывает, что Ф. Лист «в двух смыслах употребляет термин «Фантазия». В широком смысле этим термином он обозначает любое произведение, в котором реальное изображение перемешивается с поэтическим; произведение, написанное как бы в форме впечатлений от путешествий, природы, искусства («Альбом путешественника», «Годы странствий»). В узком смысле — пьесы, в основе которых лежат или народные темы (например, «Фантазия на венгерские темы») или оперные мотивы («Невеста», «Сомнамбула»,

«Гугеноты»), или темы известных произведений, например «Кампанелла» Паганини. Форма таких фантазий всецело обусловлена выбором и развитием тем» [4, с. 296].

Понимание Ф. Листом «Reminiscences» Я. Мильштейн определяет как «воспоминание о слышанном чужом произведении (в основном об опере), как бы отголосок этого произведения» [4, с. 296–297]. Подчеркнем, что ученый считает, что «по смыслу оно очень близко к слову «Фантазия»». В качестве примера исследователь называет и анализируемый образец.

В рассуждениях А. Дубовика определение «Воспоминания» взаимодействует с дефиницией «Фантазия». Исследователь указывает, что «фантазией следует считать такие обработки, в которых оперный материал представлен как в максимально близком, так и в значительно переработанном виде» [2, с. 7]. Поэтому А. Дубовик даёт определение «Фантазия» «Воспоминания о «Дон-Жуане»».

Исходя из утверждения М. Ю. Борисенко относительно того, что любое сочинение, сформированное «на базі «чужої» композиції — відправної точки для якісно нового стильового трактування — і є своєрідним з'ясуванням-інтерпретацією змісту першоджерела, який у транскрипційних зразках набуває моделі музичного буття вихідної цілісності у її власних мовних структурах є транскрипцією» [1, с. 3]. И с этой точки зрения, «Дон-Жуан» Моцарта — Листа, безусловно, в широком смысле толкования понятия транскрипция.

Для Ф. Листа принципиально и определение «Reminiscences». О. Левашова считает, что «рассматривая оперные реминисценции Листа (которые можно было бы с успехом назвать «квазиимпровизациями»), нетрудно заметить в них всё те же структурные каноны, которым подчинялись в то время различные типы фортепианных фантазий... Но острое восприятие Листа внесло в них особый аспект зримого *оперного действия*, полностью соответствующий тому характерному определению, которое предпочитал он сам: реминисценция» [3, с. 250].

В результате этимологического исследования возможна следующая расшифровка названия сочинения: **Re** — возвращение, **mini** — малый, **csene**— сцена. Таким образом, логика театральных воспоминаний указывается в качестве основной композиционной идеи. Вспоминается не вся опера В. А. Моцарта, а отдельные сцены, то, что остаётся в результате воспоминания. Так возникает череда воспоминаний по аналогии с музыкальными сценами, только в фортепиан-

ной музыке. Третий уровень — scene — сцена, сценическое действие, театральность.

Воспоминание — вариативно: один раз в процессе воспоминаний (об опере) может возникнуть один контекст, в другой раз — иной, потому что дважды одинаково вспоминать невозможно, так как музыкальное произведение (как и опера) неисчерпаемо по своему содержанию. И в этом, безусловно, есть свобода, так как в воспоминаниях всегда свободная логика. И в этом взаимодействие двух концепций — «Воспоминаний» и «Фантазии», которая также основана на свободе, игре воображения. А ведь именно метод игры является воплощением главной идеи романтизма.

Рассматривая проблемы взаимопроницаемости «Реминисценций» и «Фантазии», отметим, что и в «Реминисценциях», и в «Фантазии» осуществляется созерцание плодов художественного воображения как воспоминания. В идеальном мире искусства происходит синтез действия и созерцания. Но созерцание не может быть не аналитическим. Фантазия предполагает анализ созерцания. Reminiscences — это тоже анализ, так как в процессе восприятия сознание отбирает и фиксирует самое значимое. Но моменты созерцания и анализа важны в обоих случаях и в «Фантазии», и в «Реминисценциях».

Итак, Fantasia и Reminiscences объединяют пребывание в мире сознания, воображения, лишь отраженно воспроизводящего реальность. Но какой жанр в этом случае является ведущим? Fantasiauno Reminiscences или Reminiscencesuno Fantasia? На наш взгляд, метод воспоминаний пробуждает фантазию; именно на основе воспоминаний композитор строит форму. Следовательно, в данном случае Reminiscences играет доминирующую, жанроопределяющую роль. Но не следует упускать из виду еще один жанр — оперу, представленный в данном случае как «память жанра»: ведь именно *drammagiocosо* В. А. Моцарта явила собой жанровый прообраз листовской фантазийно-реминисцентной концепции. Таким образом, Reminiscences — суммирующий жанр, как результат синтеза транскрипции, фантазии и оперы.

Метод игры, составляющий основу драматургии оперы В. А. Моцарта «Дон Жуан», становится определяющим в условиях листовской концепции, пронизывая весь свойственный ей процесс интонационной драматургии, все уровни присущего ей смыслообразования. И, прежде всего, данный метод осуществляется в связи с избранным романтиком подходом к концепции моцартовской оперы как худо-

жественного целого: ведь из оперы как драмы гений XIX в. отбирает лишь ряд фрагментов, отражающих игровую логику моцартовского театра, пронзая их единством симфонического метода, осуществляя такой принцип драматургии, как *durchkomponieren*.

Перевод оперы как вокального, словесно-музыкального произведения в инструментальную сферу, пресуществление двухактного музыкального спектакля в одночастную концепцию, свободная перестановка эпизодов моцартовского прообраза, сообщение фортепианной версии черт драматургии-вторжения, доминирование комплекса рока-смерти, противостоящего порывам Дон Жуана к лучезарной жизненной игре, — все это свидетельствует о вовлечении моцартовского образца игровой драматургии в контекст листовского романтически-игрового мышления. В результате метод игры в его классицистском театральном срезе получает своеобразную интерпретацию в условиях системы романтического мышления «неистового романтика»: игра вводится в степень. У Ф. Листа игра демонизируется в русле романтического мироощущения.

Известно, что ни одно программное сочинение Листа не является точной копией концепции оригинала (литературного ли, живописного, архитектурного), на основе которого оно написано: столь велика была преобразующая мощь творческой, артистической энергии художника. Действие данного принципа ощутимо и в анализируемом произведении: в нем возможно усмотреть проявление листовского отношения к дантевскому первоисточнику в фортепианной Сонате-фантазии. Однако вместо идеи «по прочтении» здесь действует принцип «по прослушивании». В обоих случаях очевиден реминисцентный подход к оригиналу, метод творчества «по мотивам».

Также необходимо учитывать потенциал той жанровой модели произведения, на основе которой Ф. Лист творит новую концепцию, транскрипируя его. Важным здесь является то, что опера как музыкально-драматическое, сценическое произведение сообщает листовской версии «комплекс театральности», замешанный на моцартовском методе игры — определяющем в контексте творческих идеалов Ф. Листа. Своеобразным удвоением значимости данного метода в творчестве В. А. Моцарта, наследуемого и листовской концепцией вместе с памятью транскрипируемого им жанра, является данное венским классиком жанровое определение *dramma giocoso* — воплощение ипостаси *homoludens*, апология метода игры. Ведь опера — *dramma giocoso*, а финал её трагический, последняя сцена —

moralite (появление масок) — игра закончена, преступник наказан. Но для Ф. Листа, безусловно, близка моцартовская трактовка образа Дон Жуана — воплощение Жизни как Игры, Любви как Игры, воплощение игры со Смертью. Поэтому у Листа три проекции игры: Игра как сюжетный мотив, как воплощение жизненного *credo* главного героя, игра Жизни и Смерти.

В опере Моцарта происходит разделение ролей, аналогичное карнавальным смещениям ролевых функций: слуга — хозяин, жертва — палач, Жизнь — Смерть. Глава всей кавалькады образов мстителей — Командор, отмщение осуществляет Командор, и он же становится воплощением Смерти. А посеял зерно мщения, бросив Эльвиру, оскорбив Донну Анну, убив Командора, Дон Жуан. Он — центр всей игровой концепции оперы, всей этой моцартовской фантазии. *Drammagiocos* пресуществляется в трагический карнавал: «диапазон» игры охватывает «верх» и «низ»; драма радости превращается в драму скорби.

Таким образом, в основе оперы «Дон Жуан» — метод игры, который Лист затем трансформированно представит в *Reminiscences*, трагический карнавал, на котором Жизнь все-таки торжествует. В *Reminiscences* Ф. Лист вступает с В. А. Моцартом в диалог. У Моцарта — это музыкальная драма, наглядное перед зрителями разворачивающееся действие, а у Листа на первый план выходит, казалось бы, эпический метод драматургии. Но в нем содержатся и прообразы других родов искусства — лирики и драмы. Это повествование: «Я вам расскажу о Дон Жуане». Но в какой-то момент повествовательный метод отступает, лирика выходит на первый план (дуэтино Церлины и Дон Жуана). Это не столько сама сцена обольщения, а рассказ о ней. Но в этом рассказе оживают образы героев, повествование от лица которых ведёт композитор-рассказчик. Синтез эпоса (воспоминания могут существовать за пределами личного космоса только в виде повествования: перевод действия в слово), лирики и драмы. И в этом синтезе родов искусств. Бесспорно, у Листа присутствует и драма — конфликт Жизни и Смерти. Перевод сюжетной программности в философскую, это самый важный конфликт и у Моцарта, и у Листа — конфликт Смерти и Любви как высшего воплощения Жизни. Эта тема — главнейшая во все времена исторического развития искусства — как в моцартовскую, так и в листовскую эпохи.

Этапы развития, противостояния Жизни и Смерти пронизывают обе концепции: открывает оперу тема Смерти, будучи проведенной в

увертюре, в сцене на кладбище, в момент смерти Командора, в финале, в сцене гибели Дон Жуана. Опера проходит под знаком Смерти. У Моцарта в основе этой темы — речитация на одном звуке, корнями уходящая в григорианский хорал. Семантика его от псалмодирования. Развитие темы в опере — прообраз лейтмотивной техники. Это универсальный символ. У Листа эта тема драматизируется за счет ритмической пульсации, усложненных гармоний, насыщенности фактуры. Происходит универсализация темы. Она обладает и сюжетно-ситуативной функцией, и функцией символа, и персонализируется в образе Командора. Однако, помимо этого, с темой Смерти взаимодействует и идея Рока. Таким образом, очевидна полифункциональность трактовки темы Смерти: лейтмотив ситуативный, лейтмотив — идея, лейтмотив Командора как статуи — персонафикация Смерти.

В. А. Моцарт выбирает траурную, скорбную тональность — *d-moll*, тональность страха. Ф. Лист не обременяет себя ключевыми знаками, у него расширенное понимание тональности, наличествует звуковая опора, связь с тоном *d*. А. Дубовик указывает на то, что *Reminiscences* Листа начинаются с музыкального материала увертюры оперы В. А. Моцарта. На наш взгляд, по масштабности, действенности, трагической напряженности интродукция корреспондирует с XVIII сценой финала оперы. Лист никогда не создает копии: то, что у Моцарта — финал, у Листа — интродукция. Она дает обратный ход логике воспоминаний. Всё, что происходит потом, происходит постфактум. Вот почему Ф. Лист так драматизирует интродукцию. И здесь, бесспорно, композитор-романтик применяет реминисцентный метод, проявления которого связаны со свободной последовательностью эпизодов оперы в фортепианных реминисценциях. Утрата *Reminiscences* сюжетообразования, изменение последовательности событий оперного первоисточника свидетельствуют о взаимодействии реминисцентного метода с методом концепцирования.

Уже с первых аккордов Ф. Лист демонстрирует образ Смерти (как в XVIII сцене финала оперы). Происходит взаимодействие двух авторских семантик. Семантика Листа — inferнальное, демоническое. Ужасное у Моцарта усиливается семантикой Листа. Лист не просто дает ремарку *marcato*, практически над каждой нотой стоит \wedge . Усложнение гармоний, тремоло, адские вихри усиливают драматический эффект.

Для Ф. Листа характерно сопоставление тем в разных тональностях. Пример этого — начало *Reminiscences*, но он усиливает драма-

тургическое напряжение за счет затактового аккорда (в первом проведении темы — четвертная нота, во втором — шестнадцатая), за счет изменения штриха (*marcato*, затем *staccato*, *tenuto*), разделения аккордов ферматами, пауз на смене тональностей *d-moll* — *c-moll*.

Для осуществления интерпретации необходимо понять структуру сочинения, выявить её связь с драматургией. Рассматривая данный образец как *Transcriptia* — *Fantasia* — *Reminiscences*, мы подчеркивали, что в основе этих жанров находится свобода. Но чем свободнее фантазия композитора, тем более жесткой должна быть регламентация процессов формообразования. Рассмотрим этот вопрос с разных точек зрения. Форму листовской *Reminiscences* можно определить как контрастно-составную, которая включает в себя: **интродукцию**;

А — тема с вариациями (2 вариации) на основе дуэтино Дон Жуана и Церлины;

В — столкновение веселой темы Арии с шампанским «Чтобы кипела кровь горячее...» с вторжениями, олицетворяющими образ Смерти;

заклЮчения, где вновь возвращается интонационный комплекс интродукции.

Бесспорно, в этом сочинении могут быть найдены черты сложной, безрепризной трехчастной формы, где средняя часть — тема с вариациями. Наличие каденций свидетельствует о жанровых чертах концерта. Каденция (в концертах) имеет несколько функций: виртуозного обобщения, где происходит концептуализация виртуозности; перехода к новому разделу, завершения. В листовских «*Reminiscences de Don Juan*» каденция, обозначенная автором как *cadenza ad libitum*, одна, но имеются несколько построений, которым присущи свойства каденций (указанные функции, специфические фактурные особенности, технические средства). Кроме этого, принцип концерта — соревнование, состязание. Дон Жуан в опере непрестанно соревнуется: то с женихом Церлины, то с Командором, то сражается с самой смертью. Таким образом, в драматургии оперы В. А. Моцарта заложен принцип концертности. Метаморфоза позволяет Ф. Листу перевести этот принцип в инструментальную музыку.

Таким образом, синтез — один из идеалов романтического искусства, который проявляется во взаимодействии слова и музыки, драмы и музыки, жанров, принципов формообразования. Реминисценции в анализируемом образце выступают как суммирующий жанр, как результат синтеза транскрипции, фантазии и оперы. Выявленный метод

жанрового синтеза, характеризуючого сутність даного сочинення, передполагає наявність в «Reminiscences de Don Juan» Ф. Ліста таких своїх властивостей, як свобода (всходить до традиції фантазії), театральність (на рівні трактовки твору як ремінісценцій «об опері»). Крім того, опора на оперний прообраз повідомляє «Reminiscences de Don Juan» риси програмності. Виконавець повинен втілювати в символах і образах твору закладену в ньому авторську програму, подавати її яскраво, театральну.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

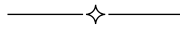
1. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 — Музичне мистецтво / М. Ю. Борисенко ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2005. — 17 с.
2. Дубовик А. В. Оперні фантазії Ф. Ліста (Вопросы драматургии и пианистического воплощения : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / А. В. Дубовик; Ленингр. гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова. — Л., 1985. — 23 с.
3. Левашова О. Ференц Лист. Молодые годы / О. Левашова. — М. : Музыка, 1998. — 332 с.
4. Мильштейн Я. Ф. Лист : в 2 т. / Я. Мильштейн. — изд. 2-е расш. и доп. — М. : Музыка, 1971. — Т. 1. — 864 с.
5. Мильштейн Я. Ф. Лист : в 2 т. / Я. Мильштейн. — изд. 2-е расш. и доп. — М. : Музыка, 1971. — Т. 2. — 600 с.
6. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : [учеб. пособие] / Е. В. Назайкинский. — М. : Владос, 2003. — 248 с.
7. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.0 / Л. В. Шаповалова; Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. — К., 1984. — 23 с.
8. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : [навч. посібник] / С. В. Шип. — К. : Заповіт, 1998. — 367 с.

Золотарьова Н. Ф. Лист «Reminiscences de Don Juan»: у пошуках жанрового імені. Аналіз «Reminiscences de Don Juan» Ф. Ліста дозволив виявити сутність притаманного твору жанрового імені. Установлено, що жанрова природа Reminiscences обумовлена значенням (роллю) ремінісцентного методу, прояви якого пов'язані з вільною послідовністю епізодів опери у взаємодії з методом концептування та фантазійністю.

Ключові слова: жанр, ремінісценції, транскрипція, фантазія, ремінісцентний метод, композиторська інтерпретація.

Zolotaryova N. F. List «Reminiscences de Don Juan»: in searches of genre name. Analysis of «Reminiscences de Don Juan» by F. Liszt made it possible to determine the essence of the genre name inherent in the work. It is ascertained that the genre nature of Reminiscences is conditioned by the role of the reminiscence method, which manifestations are connected with free sequence of the opera episodes in interaction with the method of concept formulation and fantasizing.

Key words: genre, reminiscences, transcription, fantasy, reminiscence method, composer's interpretation.



УДК 780/782+882.1

Чжен Цзин

**ОБРАЗ ДЖУЛЬЕТТЫ В ОПЕРЕ Ш. ГУНО
«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»: ОТ ЛИТЕРАТУРНОГО ЗАМЫСЛА
К МУЗЫКАЛЬНОМУ ОБРАЗУ**

В статье исследуется литературная основа оперного замысла Ш. Гуно, выясняются причины постоянной актуальности сюжета о Ромео и Джульетте, освещаются основные драматургические принципы оперы Ш. Гуно «Ромео и Джульетта».

Ключевые слова: Ромео и Джульетта, трагедия Шекспира, музыкально-тематический сценарий, музыкальный тематизм, музыкальный образ.

Словесно-литературная основа опер Ш. Гуно является подтверждением творческого отношения композитора не только к музыкальной, но и к словесной стороне оперных произведений, активного вмешательства в нее, в том числе посредством участия в работе либреттистов, переработки литературного первоисточника оперного замысла. Данная переработка обусловлена синтетической природой оперного жанра, наличием, помимо литературного, еще и музыкального «первоисточника» — самостоятельной музыкальной формы оперной идеи, то есть имманентного логоса музыки. Таким образом возникает диалог словесно-литературной и музыкальной интерпретаций того смыслового содержания, которое определяет целостность и эстетическую ценность художественного построения.

Цель данной статьи — выявить, каким образом осуществляется данный диалог в оперном творчестве Ш. Гуно на примере оперы «Ромео и Джульетта».