

УДК [78.071.1:786.2]:78.01

О. Пупина

**ЛИСТОВСКАЯ ПРОГРАММНОСТЬ И БОДЛЕРОВСКИЕ
«СООТВЕТСТВИЯ» (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ «ANGELUS!»
ИЗ «ТРЕТЬЕГО ГОДА СТРАНСТВИЙ» Ф. ЛИСТА)**

В статье рассматриваются символический смысл пьесы Ф. Листа и система «соответствий», имеющие глубокую внемузыкальную и специфически музыкальную подоплеку. Это дает возможность выявить основную идею произведений, одновременно предоставляя ключ к листовской программности.

Ключевые слова: «Angelus!», Ф. Лист, молитва, содержание, программность, смысл, символ, метафора.

Актуальность статьи обусловливается необходимостью современного взгляда на семантические и художественно-стилевые особенности творческого наследия венгерского композитора-романтика Ференца Листа и французского поэта-символиста Шарля Бодлера. Ее **цель** заключается в осознании взаимопроникновения образов внемузыкальных — поэтических, визуальных, вербальных — и музыкальных, которые составляют содержание великих творений гениев. **Материалом** исследования послужили сонет Ш. Бодлера «Соответствия» и первая пьеса «Angelus!»¹ из «Третьего года странствий» Ф. Листа.

Программность составляет, как известно, одну из ключевых эстетических идей Ф. Листа, которую он последовательно разрабатывал на протяжении всей своей жизни. В различные периоды творчества композитора программность получает разные интерпретации, поворачиваясь новыми гранями. В 30-е–50-е гг. Ф. Лист видел в программности важнейший стимул для композиторского воображения и раскованной реализации творческой мысли, что, в конечном итоге, должно было расширить содержание музыки и ее логико-функциональные свойства. В поздний период творчества композитора программность превращается в особый способ интеллектуализации авторского высказывания, подразумевающий сопряжение в отдельно взятом сочинении множества разнородных смысловых полей, обнаружение и осмысление которых становится непременным условием его адекватного прочтения.

¹ Пьеса сочинена в 1877 г., издана 1883 г. в немецкой музыкально-издательской фирме «Schott».

Традиционно листовская программность рассматривается в ее взаимодействии со словом и шире — с литературой. Этой проблеме специально посвящена статья К. Зенкина, в которой он пишет: «<...> синтез музыки и слова на *уровне интонирования* имеет у Листа ту же самую природу, что и на уровне смысла целого. А именно — музыка самодостаточна, но при этом активно излучает свой смысл вовне, за свои пределы. <...> Лист известен как страстный поборник программной музыки <...>, но <...> абсолютизировал самодостаточность музыки. <...> Романтический синтез искусств <...> есть <...> **материализация** исходящих изнутри музыки ее собственных смысловых «излучений» [5, с. 74]. Формулируя вопрос о литературных прототипах симфонии на разных этапах ее исторического развития, И. Золотовицкая также настаивает на «музыкальности» симфонических поэм Ф. Листа в силу специфики языка и логических основ данного вида искусства, хотя, разумеется, и не отказывает этому жанру в генетической связи с поэмой литературной [6].

Вместе с тем, обращает на себя внимание и тот факт, что, публикуя «Годы странствий», Ф. Лист наделял каждую пьесу еще и зрительным образом, помещая на титульном листе репродукции картин или их фрагменты. Это позволяет говорить о том, что листовская программность не ограничена словесно-музыкальными связями, но распространяется и на изобразительное искусство, с помощью которого устанавливаются связи интонационно-визуальные. Не лишне напомнить, что в разные годы жизни «веймарский романтик» охотно воплощал в своих сочинениях зрительные образы: в «Обручении», «Мыслителе», «Траурной гондоле», не говоря уже об использовании живописного понятия в «Венгерских исторических портретах».

Сущность такого слияния вербализуемого, видимого и слышимого раскрыта самим Ф. Листом в одном из его высказываний в письме к Г. Берлиозу: «С каждым днем во мне укрепилось и мыслью и чувством сознание скрытого родства между произведениями гениев. Рафаэль и Микеланджело помогли мне в понимании Моцарта и Бетховена, у Иоанна из Пизы, фра Беато, Франча я нашел объяснение Аллегри, Марчелло и Палестрине; Тициан и Россини предстали мне звездами одинакового лучепреломления. Колизей и Кампо Санто далеко не столь чужды «Героической симфонии» и «Реквиему», как полагают. Данте нашел свой отголосок в изобразительном искусстве у Орканьи и Микеланджело; быть может, однажды он найдет его в

музыке какого-нибудь Бетховена будущего» [9, с. 150]. Совершенно очевидно, что для Ф. Листа одно явление искусства ассоциировалось с другим через некий смысловой знаменатель, то есть образ или идею, единые для сочинений разных видов художественного творчества. Исходя из упомянутой цитаты, можно легко установить, что в восприятии Ф. Листа картины Рафаэля и музыка В. А. Моцарта связывались между собой через представления о классичности и красоте стиля, сочетания чувственного и возвышенного начал, а точки соприкосновения Микеланджело и Л. Бетховена обнаруживались в необыкновенной силе экспрессии и динамизме творческой мысли. Такого рода механизм, когда одно явление воспринимается отражением другого, близок поэтической метафоре или символу. В первом случае в едином фокусе восприятия соединяются элементы из различных смысловых рядов, во втором — происходит извлечение из них несущей идеи. Прием переноса значений, рождение широкого ассоциативного поля из единого ядра отвечает одному из основополагающих принципов французского символизма, формирующегося в годы творческой деятельности Ф. Листа.

Художественный кругозор композитора-интеллектуала позволял ему свободно оперировать реалиями сложившегося в истории культуры творческого опыта. В таком контексте листовская программность кажется не только синтезом искусств, но и свойством композиторского мышления, способного видеть взаимосвязь между различными явлениями музыки, литературы, живописи. Эта тенденция усиливалась у Ф. Листа с годами, и к позднему периоду творчества она уже вплотную соприкасается с ключевой эстетической идеей символизма. Ее своеобразным манифестом можно считать сонет Шарля Бодлера под симптоматичным названием «Соответствия»¹ (пер. В. Левика):

Природа — некий храм, где от живых колонн
Обрывки смутных фраз исходят временами.
Как в чаше символов, мы бродим в этом храме,
И взглядом родственным глядит на смертных он.

¹ Во всех изданиях «Цветов зла» — это четвертое стихотворение в цикле. В нем говорится о том, что чувственные вещи являются символами скрытой реальности и поэтому могут существовать соответствия (*Correspondances*) между ее выражениями в запахах, цветах и звуках. Также здесь развивается мысль о закономерных связях между чувственными явлениями и их сущностью. Стихотворение, вероятно, написано в 1855 г.

Подобно голосам на дальнем расстоянии,
Когда их стройный хор един, как тень и свет,
Перекликаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий, темный смысл обретшие в слиянье.

Есть запах чистоты. Он зелен точно сад.
Как плоть ребенка свеж, как зов свирели нежен.
Другие — царственны, в них роскошь и разврат,

Для них границы нет, их зыбкий мир безбрежен —
Так мускус и бензой, так нард и фимиам
Восторг ума и чувств дают изведать нам.

Авторитетный литературовед Д. Обломиевский видит в творчестве Ш. Бодлера тяготение «к синтетическим образам, совмещающим в себе различные ощущения, различные аспекты мира. <...> К цветам и звукам, исходящим от внешнего мира, присоединяются запахи, почти незнакомые всей предшествующей поэзии, и классицистской и романтической, и щедро присутствующие в «Цветках зла». То это запах духов («Флакон»), меха («Призрак»), запах тела ребенка («Соответствия»). То это запах от шерсти кота («Кот»), ароматы мускуса, гаванской сигары («Sed non satiate»), кокосового масла («Волосы»), запахи старых игральные карт (сонет из цикла «Сплин»)» [12, с. 100]. Говоря о поэтах-символистах — Ш. Бодлере, П. Верлене, А. Рембо, С. Малларме, Д. Обломиевский отмечает: «Образы получают у них (прежде всего у Бодлера) двуплановую структуру, причем явления эмпирического мира, сферы ощущений и вещей становятся первым планом образа, символом чего-то стоящего за ним, т. е. символом внутреннего мира, души человека» [12, с. 294].

Аналогичную систему соответствий можно обнаружить в пьесе «*Angelus!*», открывающей «Третий год странствий» Ф. Листа. Как и в других томах всего макроцикла, автор предпосылает своему сочинению визуальный ряд. В данном случае на титульном листе в оригинальном издании был помещен фрагмент репродукции картины «Святое семейство» русского художника П. Жуковского с изображением трех ангелов — трех внушек Ф. Листа с музыкальными инструментами в руках¹ (Бландины, Евы и Изольды, играющих, соответственно, на свирели, скрипке и лютне).

¹ На картинах ренессансных художников ангелы нередко изображались с музыкальными инструментами и нотами в руках.

Картина¹ была написана для Рихарда Вагнера. На полотне П. Жуковского «Святое семейство» (1880) в аллегорической форме изображена семья байройтского мастера, где его сын — Зигфрид — предстал в виде Христа, дочери — Бландина, Ева и Изольда — в виде ангелов, Даниэла — в образе Богоматери, а сам художник — в облике Св. Иосифа. Картина не имела непосредственного отношения к пьесе Ф. Листа, но автор посчитал необходимым проиллюстрировать ее именно этим фрагментом репродукции картины. Известно, что пьеса «*Angelus!*» посвящена внучке Ференца Листа — Даниэле Бюлов².

Ростовский музыковед К. Жабинский усматривает в этом, по его словам, «живописно-изобразительном «комментарии» к пьесе, ряд символических «слоев». По его мнению, сюжет картины «Святое семейство» должен был вызвать у современников естественную ассоциацию с цитатами из Евангелия «о детях» и «детскости». Развивая предложенную интерпретацию, К. Жабинский считает, что в названии «Молитва ангелам-хранителям» заключен скрытый мистический смысл. Автор предполагает, что рождение внучек Даниэлы и Бландины Ф. Лист воспринимал как «реинкарнацию» своих двоих умерших детей. Очевидно, в образах ангелов ему представлялись ушедшие в мир иной родные дети — Даниэль и Бландина. Картина «Святое семейство» получает у К. Жабинского и иное толкование. Согласно его мнению, семья Козимы приобрела значение «мемориала» оперных героев Р. Вагнера [4, с. 73].

Необходимо учитывать тот факт, что младшая дочь композитора и Марии д'Агу Козима назвала своих старших детей Даниэлой и Бландиной в память о детях Ф. Листа, и о своих родных брате и сестре — Даниэле (1839–1859)³ и Бландине⁴ (1835–1862), умерших в молодом возрасте — соответственно, в 20 и в 27 лет. Известно, что Ф. Лист очень тяжело пережил эти потери и был благодарен Козиме за понимание и поддержку [15, с. 113].

Такой подход позволяет предположить, что слово *ангел* Ф. Лист наполнял глубоким смыслом, придавал ему обобщенно-философский

¹ Картина «Святое семейство» П. Жуковского хранится в г. Байройте (Германия, Архив Рихарда Вагнера).

² Даниэла Сента фон Бюлов — дочь Козимы Лист и Ганса фон Бюлова, старшая внучка Ф. Листа.

³ Даниэль скоропостижно умер от туберкулеза легких 13 декабря 1859 г. [13, с. 129].

⁴ Старшая дочь Ф. Листа Бландина (в замужестве Оливье) назвала своего сына, родившегося 3.07.1862 г., также именем Даниэль. Бландина неожиданно скончалась 11 сентября 1862 г., оставив полусиротой своего двухмесячного ребенка.

характер. Подчеркнем, что к образу *ангела* композитор уже обращался в своем раннем сочинении — в романсе «Златокудрый ангел мой» («Ангел милый, златокудрый») на слова Ч. Бочелла, написанном в Италии в качестве колыбельной для старшей дочери Бландины (первая редакция — 1839, для тенора, вторая редакция — ок. 1855, для тенора и баритона) [11, с. 399]. Я. Мильштейн пишет: «18 декабря 1835 года у Листа родилась дочь Бландина. Лист был бесконечно счастлив; он писал своей матери, что дитя прелестно, что все окружающие в восхищении и что он «необычайно горд». Это радостно-возбужденное настроение нашло отражение и в его творчестве, например, в задуманном романсе «Златокудрый ангел мой», а также в фортепианной пьесе «Колокола Ж[енева]» с эпиграфом из Байрона: «Я больше не живу в самом себе, я часть того, что вижу...»¹ [10, с. 201]. В 1844 г. Ф. Лист сделал переложение романса «Златокудрый ангел мой» для фортепиано, поместив его в сборник «Песни для фортепиано». В возрасте 69 лет Ф. Лист вновь возвратился к этой теме. Пьеса «*Angelus!*» была переработана в 1880 г. для органа, струнного квартета и струнного квинтета (с контрабасом). Обращение к тематике такого рода в разные годы жизни (в молодости и в старости!) свидетельствует о том, что даже на склоне лет она глубоко волновала композитора, по-прежнему тревожила его душу и воображение, имела для него определенный знаковый смысл.

«*Angelus!*» — так называется молитва, которая читается во время католического богослужения трижды в день — утром, в полдень и вечером. Ее название произошло от содержащихся в ней начальных слов. Молитва посвящена прославлению рождения Иисуса и состоит из трех текстов: в первом описывается тайна Боговоплощения, перемежаясь с восклицанием «Радуйся, Мария»; во втором и третьем — заключены обращения верующих к Деве Марии и Богу-Отцу. «*Angelus!*», или «Ангел Господень» — это одновременно «имя» колокольного звона, которым в католических монастырях и храмах сопровождается чтение одноименной молитвы. Каждое воскресенье в полдень по традиции молитву «Ангел Господень» вместе с молящи-

¹ Возникает определенное разночтение в соотношении дат рождения дочери и создания романса, провоцирующее на ряд вопросов. Возможно, между этими двумя событиями действительно существует связь, однако они разведены во времени. Если автор планировал создание романса в качестве колыбельной в честь рождения дочери, следовало бы отнести год его создания к 1835, однако же, со дня рождения Бландины до момента создания романса прошло 4 года.

мися прихожанами на Площади Святого Петра в Ватикане читает Папа Римский, предваряя ее проповедью [1]. Приведем текст молитвы «*Angelus!*»¹

Ангел Господень возвестил Марии, и она зачала от Духа Святого.

Радуйся, Мария...

«Вот, я раба Господня; да будет Мне по слову твоему».

Радуйся, Мария...

И Слово стало плотью, и обитало с нами.

Радуйся, Мария...

Моли о нас, Пресвятая Богородица! Да удостоимся исполнения Христовых обещаний.

Помолимся! Просим Тебя, Господи: наполни наши души Твоей благодатью, дабы мы, познав через Ангельское приветствие воплощение Христа, Сына Твоего, Его страданием и крестом достигли славы воскресения. Через Христа, Господа нашего. Аминь [1].

Как видим, в основе молитвы «*Angelus!*» лежит сюжет из Библии о Благовещении² ангела Марии о рождении Иисуса. Исходя из упомянутого библейского сюжета, Ф. Лист не стремился к воссозданию содержащихся в нем событий, но воплотил в музыке его духовный смысл, присущий ему круг поэтически воспринятых образов. Так, в пьесе «*Angelus!*» важным выразительным средством является тембр. Произведение написано Ф. Листом «для фортепьяно или гармониа³» [8, с. 153]. Ю. Кремлев подчеркивает: «<...> у романтиков момент тембровой окраски приобретает самодовлеющее значение, тембр выделяется как носитель того или иного замкнутого образа» [7, с. 43]. Композитор не случайно определился с выбором второго инструмента — гармони-

¹ Для наглядности повторяющиеся строки выделены курсивом.

² Сцену Благовещения отобразили в полотнах художники эпохи Возрождения. Картины с одноименным названием созданы живописцами: Дуччо ди Буонинсеня (1308–1311), Симоне Мартини (1333), Франческо дель Коссо (1470–1472), Леонардо да Винчи (1472–1475), Сандро Боттичелли (1489–1490).

Встреча Марии и Елизаветы, описанная в Библии, запечатлена в скульптурном ансамбле собора в Реймсе (1225–1240).

³ Гармониум — сходный с органом клавишный инструмент, который приводится в действие при помощи воздушного меха. Его механизм содержит одну или две ножные педали для накачивания воздуха. Подобно органу, гармониум имеет регистры, изменяющие окраску звука. По сравнению с фисгармонией, гармониум имеет больший размер, более широкий диапазон и мощное звучание.

Известно, что Ф. Лист, стремясь обогатить фортепиано новым тембром, был вдохновителем экспериментального создания нового инструмента — хармониумфлюгеля, объединяющего в себе рояль и орган. Композитор обращался к звуковым возможностям этого инструмента.

ума, имеющего холодную, необычную окраску. Обращение Ф. Листа к тембру гармониаума обусловлено желанием автора вызвать у слушателей конкретные образные ассоциации. Фоника этого инструмента напоминает звучание органа¹ (известно, что органная музыка сопровождает католическое богослужение в храме), что способствует созданию особой атмосферы красоты, ощущения отрешенности от мира, состояния душевного покоя, умиротворенности, сосредоточенности, строгости, возвышенности, одухотворенности, торжественности. Композитор, сочиняя «*Angelus!*», конечно же, учитывал особенность тембра инструмента, характер звучания и силу звука. Несомненно, что Ф. Лист представлял себе эту пьесу и в органном звучании. Напомним, что существует авторское переложение «*Angelus!*» для органа.

Произведение содержит черты религиозной созерцательности. Целый ряд деталей «*Angelus!*» вызывает достаточно прозрачные ассоциации с ритуальными особенностями католической службы. Так, в начале и в конце пьесы звучание музыки напоминает отдаленный колокольный звон, периодически возникающие монодийные фразы — обращение священника к прихожанам, лежащая в основе пьесы песенная тема — общую молитву верующих. Однако это не столько воспроизведение реальных атрибутов церковного действия, сколько знаки-символы, призванные возбудить в памяти пережитое состояние, шире — круг представлений, связанных с главным библейским событием. В силу этого пьеса, как и другие сочинения Ф. Листа, в особенности позднего периода, отмечена одновременно непосредственностью эмоционального высказывания и многогранностью символического содержания. Она написана в сложной трехчастной форме с контрастной серединой. Авторские заглавные термины, обозначающие темп и характер музыки — *Andante pietoso* (плавно, неторопливо, благочестиво), в определенной мере характеризуют содержание пьесы. В произведении отображен светлый, чистый, неземной, возвышенный, небесный образ. Характер музыки — спокойный, умиротворенный, нежный. Общее настроение пьесы — отрешенно-созерцательное, благостное. Музыка передает состояние покоя и безмятежности, душевное настроение верующих, которое возникает при чтении молитвы.

¹ Ф. Лист писал в статье «О церковной музыке»: «А орган, орган, этот святой отец инструментов, этот мистический океан так величественно обволакивал своими звуками алтарь Христа и уносил на волнах гармонии молитвы и вздохи столетий...» [9, с. 152].

На протяжении всего произведения композитор многократно повторяет авторскую ремарку *dolce*, подчеркивая нежные краски, мягкость их переходов (т. 1, 99, 191, 207–208, детализируя образ: в т. 111 — *dolcissimo con grazia*; в т. 223–236 — *sempre dolcissimo*).

Произведение основано на большетерцовом сопоставлении тоналностей: *E-dur* — *C-dur* — *E-dur*, характерном для творчества поздних композиторов-романтиков и Ф. Листа. Выбор тоналностей соответствует той семантике, с которой они привычно ассоциировались в XIX веке. Тональность *E-dur* традиционно является носителем любовной тематики, картинности, торжественности, высшей этической идеи. И. С. Бах использовал эту тональность в заключительном хоре первой части «Страстей по Матфею» и в первой части «Страстей по Иоанну». Р. Вагнер применил ее в хорале из увертюры к опере «Тангейзер». В музыке Ф. Шуберта и Й. Брамса посредством обращения к тональности *E-dur* выражаются пантеистические идеи, образы природы, мироздания (медленные части «Неоконченной» симфонии первого из них, Первой и Четвертой симфонии второго). В *E-dur* Ф. Листом написаны: тема побочной партии в «Прелюдах», тема побочной партии из первой части «Фауст-симфонии», сонет Петрарки № 104 из «Второго года странствий». Я. Мильштейн отмечает, что тональности *E-dur* Лист «придерживается при выражении лирически любовных <...> или пасторальных настроений...» [10, с. 422].

Интересные характеристики ключевых тоналностей «*Angelus!*» включены в своеобразный «каталог». Крайние части пьесы написаны в *E-dur* — тональности, охарактеризованной Ф. О. Гевартом¹, как «сияющая, напряженная» [14, с. 200–201], а Э. Пауэр² утверждает, что *E-dur* является выражением радости, великолепия, пышности, блеска и определяет эту тональность как «самую блестящую и могущественную» [14, с. 201]. В «сияющей» окраске тональности *E-dur*, как нам представляется, находит воплощение Образ Божественного Света. Т. Дубравская отмечает, что «Образ Божественного Света, струящегося с небес, <...> весьма существенный для церковного ис-

¹ Француз Огюст Геварт (1828–1908) — бельгийский композитор, музыковед, который охарактеризовал ряд мажорных и минорных тоналностей современной ему европейской музыки в «Методическом курсе оркестровки».

² Эрнст Пауэр (1826–1905) — немецкий пианист и педагог, создавший характеристику 12 мажорных и 12 минорных тоналностей в своем труде «*The elements of the beautiful in music*».

куства», имеет «много «вариаций» в Священном Писании: сияние Духа Святого, свечение ангелов, яркий свет, исходящий от Марии и Младенца, звезда, явившая необычайный свет и т. д.» [3, с. 208].

В «*Angelus!*» Ф. Лист применяет тональности, имеющие характеристику, связанную с образом Света, точнее, его преломлением, отражением: сиянием, блеском, искрением (*E-dur*, *D-dur*, *G-dur*, *H-dur*). Выбор тональностей автором явно обусловлен их «свелящимся» колоритом.

Любопытно, что мысли о сиянии Божественного Света посещали Ф. Листа и в молодые годы, и на склоне лет. В своем завещании (14.09.1860) Лист упоминает о «божественном сиянии креста», о «сверкании <...> неземного света», наполнявшего его душу [15, с. 103–104].

C-dur, в котором написана средняя часть, Ф. О. Гевард определяет как «твердый, решительный». Э. Пауэр дает этой тональности следующую характеристику: «*C-dur* является выражением: невинности, мощного решения, серьезности и глубокого религиозного настроения» [14, с. 201]. Таким образом, выбор автором тональностей для пьесы «*Angelus!*» имеет глубоко символический смысл.

Итак, создавая многозначную смысловую ауру своего сочинения, Лист менее всего заботится о претворении конкретных евангельских образов, включая небесного посланника. То же касается сюжетных деталей. Для него важно воссоздать в музыкальных звуках образ чистоты, который соединяет небесный лик Мадонны, светоносность Божественного вестника, невинность земного ребенка, в чьей целомудренной безгрешности, в свою очередь, отражается святость младенца Иисуса. Сказанное позволяет определить листовскую программность в «*Angelus!*» как поэтическую, открытую воображению исполнителя и слушателя. Такой подход к немзыкальному в музыке сближает Ф. Листа с современными ему идеями художников-символистов и Ш. Бодлера.

В творчестве Ф. Листа и Ш. Бодлера обнаружена смысловая множественность, основанная на системе тождеств, которая позволяет осознать механизмы взаимодействия образов поэтических и музыкальных, что открывает путь к более глубокому и гибкому осмыслению их сочинений. Достижение этой цели составляет **перспективу** дальнейшего изучения произведений венгерского композитора, прежде всего, последнего периода, начало которому под предложенным углом зрения положено в данной статье.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ангел Господень (молитва) [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [ru.wikipedia.org/wiki/Ангел_Господень_\(молитва\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Ангел_Господень_(молитва)). — Загл. с экрана.
2. Бодлер Ш. Соответствия / Шарль Бодлер ; пер. В. Левики // Европейская поэзия XIX века / [сост. С. Великовского (Франция)]. — М. : Художественная литература, 1977. — С. 679.
3. Дубравская Т. Н. Звуковые образы ренессансной мессы / Т. Н. Дубравская // Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф. / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. — Ростов н/Д, 2001. — С. 206-231.
4. Жабинский К. Годы странствий Ференца Листа: от Байрона к Гете / К. Жабинский // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств: сб. науч. трудов / сост. Г. И. Ганзбург. — Х., 2002. — С. 62-76.
5. Зенкин К. Слово в фортепианных произведениях Листа / К. Зенкин // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : сб. науч. трудов / сост. Г. И. Ганзбург. — Х., 2002. — С. 62-76.
6. Золотовицкая И. Симфония как жанр и ее литературные прототипы / И. Золотовицкая // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : сб. науч. трудов / сост. Г. И. Ганзбург. — Х., 2002. — С. 62-76.
7. Кремлев Ю. Гармония Листа / Ю. Кремлев // Сов. музыка. — 1936. — № 7. — С. 40-51.
8. Лист Ф. Годы странствий. Третий год [Ноты] : для фп. / Ф. Лист ; ред. и коммент. Я. И. Мильштейна. — М. : Музгиз, 1959. — С. 153-157.
9. Лист Ф. Путевые письма бакалавра музыки. К Гектору Берлиозу / Ф. Лист // Избранные статьи. — М.: Музгиз, 1959. — С. 148-153.
10. Мильштейн Я. Ференц Лист : В 2 т. Т. 1 : монография / Я. Мильштейн. — М.: Музгиз, 1956. — 862 с.
11. Мильштейн Я. Ференц Лист : В 2 т. Т. 2 : монография / Я. Мильштейн. — М.: Музгиз, 1956. — 600 с.
12. Обломиевский Д. Французский символизм / Д. Обломиевский. — М. : Наука, 1973. — 304 с.
13. Попова Т. Ференц Лист / Т. Попова, Г. Скудина // Зарубежная музыка XIX века : кн. для учащихся / ред. П. А. Стеллисеровский. — М., 1981. — С. 103-132.
14. Пусторослева Ю. И. Характеристика тональностей, предложенная Ф. А. Гевартом и Э. Пауэром / Ю. И. Пусторослева // Элементарная теория музыки, с объяснениями по истории музыки, примерами из произведений композиторов XIII-XX века, изложением способов извлечения звуков из струнно-клавишных и смычковых инструментов и кратким словарем сокращенных музыкальных терминов : учеб. пособие¹ / Ю. И. Пусторослева. — М., 1913. — С. 201-203.

¹ Название работы дано в современной орфографии.

15. Ханкиш Я. Если б Лист вел дневник... / Я. Ханкиш ; пер. с нем. Марии Погани. — Изд. 2-е. — Будапешт : Изд-во Корвина, 1963. — 188 с.

Пупіна О. Лістівська програмність і бодлерівські «відповідності» (на прикладі п'єси «Angelus!» з «Третього року мандрів» Ф. Ліста). У статті розглядаються символічний зміст п'єси Ф. Ліста та система «відповідностей», що мають глибоке позамузичне та специфічно музичне підґрунтя. Це дає можливість виявити основну ідею творів, одночасно надаючи ключ до лістівської програмності.

Ключові слова: «Angelus!», Ф. Лист, молитва, зміст, програмність, сенс, символ, метафора.

Pupina O. Liszt software and Baudelaire «compliance» (for example, the play «Angelus!» Of the «Third year of wandering» by F. Liszt).

Program music is one of the key aesthetic ideas of Ferenc Liszt, which he consistently developed throughout his life. Traditionally program music is considered in cooperation of music and word and in the broader sense music and literature. It is clear that F. Liszt associated one phenomenon of arts with the others through a semantic denominator, i. e. through an image or idea, common for works of different kind of arts.

Keywords: «Angelus!», Liszt, prayer, content, software, meaning, symbol, metaphor.



УДК 786.2

М. Ілечко

ПРИНЦИПИ ЦИКЛІЧНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ В ЖАНРАХ СЮЇТИ ТА ПАРТИТИ

У статті досліджуються окремі теоретичні питання цілісності та циклічності; визначається поняття циклічності в жанрах партити та сюїти в українській музиці кінця ХХ століття.

Ключові слова: цілісність, циклічність, цикл, циклічні форми, жанри партити та сюїти, українська музика.

На сучасному постмодерному культурному просторі з'являється багато талановитих композиторів, які, продовжуючи надбання своїх попередників, створюють музику, котра відображає усю складність сучасного музичного мислення, композитори роблять нові кроки у пошуках новітніх засобів звукового відображення дійсності. Так, до