

Золотарева Н. С.

соискатель кафедры истории и теории мировой и украинской культуры Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского.

“REMINISCENCES DE «LUCREZIA BORGIA»” Ф. ЛИСТА: «ПО ПРОЧТЕНИИ» ОПЕРЫ Г. ДОНИЦЕТТИ

Аннотация. В статье осуществляется целостный анализ “*Reminiscences de «Lucrezia Borgia»*” Ф. Листа, что позволяет выявить систему художественных методов композиторской интерпретации оперного первоисточника в фортепианных «Воспоминаниях».

Ключевые слова: жанр, реминисценции, транскрипция, фантазия, каприччио, композиторская интерпретация, система художественных методов.

Анотація. Золотарьова Н. “*Reminiscences de «Lucrezia Borgia»*” Ф. Ліста: «після прочитання» опери Г. Доніцетті. У статті здійснюється цілісний аналіз “*Reminiscences de «Lucrezia Borgia»*” Ф. Ліста, що дозволяє виявити систему художніх методів композиторської інтерпретації оперного періоджерела в фортепіанних «Спогадах».

Ключові слова: жанр, ремінісценції, транскрипція, фантазія, каприччіо, композиторська інтерпретація, система художніх методів.

Annotation. Zolotaryova N. “*Reminiscences de «Lucrezia Borgia»*» F. Liszt: «after reading» operas by G. Donizetti. The article perfect analysis of “*Reminiscences de «Lucrezia Borgia»*” by F. List is being carried that makes it possible to reveal the system of artistic methods of the opera origin composer’s interpretation in piano “*Reminiscences*”.

Keywords: genre, reminiscences, transcription, fantasy, capriccio, composer’s interpretation, system of artistic methods.

Надійшла до редакції 30.11.2012

Актуальность темы. Фортепианные Reminiscences об опере – один из наиболее загадочных жанров в наследии Ф.Листа. Исполнительская интерпретация данных сочинений требует от пианиста значительной предварительной работы, обусловленной не только и не столько преодолением «высших технических сложностей», сколько дешифровкой тех многочисленных образно-смысловых кодов, что заложены композитором в художественную форму и философскую концепцию Reminiscences. Исполнитель, приступая к интерпретации листовских «Воспоминаний», обязан едва ли не в совершенстве постичь неоднозначные, порой парадоксальные процессы формо- и смыслообразования, присущие оперному шедевру, избранному «Святым Ференцем» в качестве первоосновы будущей композиции; затем углубиться в самую суть творческого процесса композитора-пианиста, постепенно расшифровывая систему знаков и символов, благодаря которым осуществляется та степень свободы, с которой Ф. Лист пересемантизирует «чужой» текст в свой собственный.

В результате происходит своего рода умножение знаков, что были сформированы автором оперного первоисточника и символов, которые присущи мышлению Ф. Листа. Вместе с тем, пианисту-интерпретатору следует учитывать и тот факт, что творя Reminiscences Ф. Лист осознанно подчинял свойственной ему логике оформления, порой значительно трансформируя, как художественную концепцию, жанрово-стилевую основу, самую музыкальную драматургию, так и систему средств музыкальной выразительности, в которой едва ли не ведущая роль отведена фактуре. Таким образом, *актуальность* темы предлагаемого исследования заключается в том, чтобы подчеркнуть и осознать роль *ratio* в процессе исполнительской интерпретации такого жанрового феномена, как фортепианные Reminiscences Ф. Листа, созданные на основе пересемантизации оперных шедевров.

Наряду с системой общеметодологических оснований, при исполнении того или иного листовского opus’a в жанре Reminiscences следует учитывать своеобразие композиторской интерпретации оперного первоисточника. В частности, «Воспоминаниям» Ф. Листа «по мотивам» «*Lucrezia Borgia*» Г. Донизетти присущи как общие художественные установки композиторской интерпретации оперы в «фортепианной партитуре», так и уникальные черты прочтения оперного прообраза.

Установление баланса между сводом общих и специфических особенностей в листовских Reminiscences представляется *актуальной* задачей как исполнительского процесса, так и музыкальной науки.

Цель исследования – выявить специфику «прочтения» оперного прообраза в фортепианных “*Reminiscences de «Lucrezia Borgia»*” Ф. Листа.

Задачи исследования обусловлены необходимостью реализации поставленной цели:

- мотивировать принципы листовского отбора музыкально-драматического материала для создания фортепианных Reminiscences;

- установить своеобразие претворения системы художественных методов, свойственных листовским *Reminiscences*, в «Воспоминаниях о «*Lucrezia Borgia*»»;
- осуществить анализ интонационной драматургии «*Reminiscences de «Lucrezia Borgia»*» Ф. Листа.

Объект исследования – фортепианные *Reminiscences* Ф. Листа как жанровый феномен, **предмет** – реминисцентная концепция оперного первоисточника в «*Reminiscences de «Lucrezia Borgia»*» Ф. Листа.

Методы исследования базируются на вовлечении положений жанровой теории, а также интонационно-драматургическом и сравнительном видах анализа.

Для выявления специфики «прочтения» Ф. Листом оперы «*Lucrezia Borgia*» Г. Доницетти необходимо обосновать мотивировку отбора избранных композитором для фортепианного перевоссоздания оперных фрагментов, проанализировать, определить типы их взаимодействия, осуществить анализ авторских ремарок, измененных или сохраненных средств музыкальной выразительности.

«*Reminiscences de «Lucrezia Borgia»*» (две пьесы) были созданы Ф. Листом в 1841 или 1842 гг. [2, с. 294], а опера Г. Доницетти «*Lucrezia Borgia*» – в 1833 г. (либретто Ф. Романи по мотивам одноименной пьесы В. Гюго). В «*Reminiscences de «Lucrezia Borgia»*» Ф. Листом избраны три «источника»: *Trio du second Acte* (кульминация второго действия); *Chanson a boire /Orgie/, Duo-Finale* (генеральная кульминация, развязка оперы-драмы). Отбор оперного материала свидетельствует о наличии существенных черт жанра *Reminiscences*: обращение к наиболее значимым эпизодам музыкально-сценического прообраза.

Характер и принцип отбора отражен в жанровом подзаголовке, данном Ф. Листом – «*Grande fantaisie*». Фантазийность как метод присутствует в данном творении и, безусловно, имеет драматический характер. Таким образом, «*Reminiscences de «Lucrezia Borgia»*» Ф. Листа относится к числу тех *Reminiscences*, которые в качестве своего второго жанрового имени имеют определение *fantaisie*. Это приводит к синтезу реминисцентного и фантазийного методов.

Важнейшими особенностями листовского подхода к созданию фортепианных *Reminiscences* об оперном целом являются следующие: накал страстей, трагедийность оперного первоисточника. Кроме того, время-пространство оперы Г. Доницетти «*Lucrezia Borgia*» – эпоха Высокого Ренессанса, эпоха титанов, которая интересовала Ф. Листа на протяжении всего творческого пути. Важными для композитора-интерпретатора, безусловно, были и романтические «штрихи», точно указывающие на стилевую принадлежность оперы. Это, прежде всего, атмосфера тайны, мотив несправедливого обвинения в супружеской измене, удвоение театральности (маскарад в опере), идея рока.

Опера Г. Доницетти, по мнению М. Черкашиной, занимает «пограничное положение в жанровой системе оперного искусства романтической эпохи» [5, с. 75]. С одной стороны, «*Lucrezia Borgia*» как историческая

мелодрама использует приемы «большой» исторической оперы, с другой – модель романтической драмы, созданной В. Гюго. Кроме того, в ней обнаруживаются черты традиционной лирической оперы и задачей композитора было поднять обыденные ситуации до поэтических символов.

В трех действиях оперы «*Lucrezia Borgia*» Г. Доницетти, сохраняя мстительный характер героини, на первый план выводит тему материнской любви. Уже в начале оперы намечено противопоставление веселья и угрозы смерти. И в каждом действии происходит дальнейшее нагнетание, новый виток спирали. Правда открывается в финале: герцог пришел понаблюдать за гибелью «любовника», а Лукреция – за смертью оскорбителей, здесь же вскрывается главная тайна оперы – Дженнаро – внебрачный сын Лукреции.

Формообразование «*Reminiscences de «Lucrezia Borgia»*» Ф. Листа определяется своеобразием концепции воспоминания-фантазии. Как правило, у Ф. Листа это одночастное сочинение внутрициклической структуры. Однако в данном случае *Reminiscences – Grande fantaisie* состоит из двух частей, подзаголовков каждой из которых соответствует тем оперным фрагментам, что послужили прообразами фортепианного сочинения.

Основой первой части «*Reminiscences de «Lucrezia Borgia»*» Ф. Лист избрал *терцет* № 19 из второго действия оперы Г. Доницетти – квинтэссенцию конфликта. Это конфликт внутренний, так как каждый из участников имеет свою тайну. Терцет представляет собой насыщенную драматическую сцену сквозного развития, которая является точкой золотого сечения всего сочинения. Интонационный контраст раскрывается благодаря лейттеме рока, мести у герцога, интонациям *lamento* у Лукреции во вступительном речитативном разделе терцета. Когда вводят Дженнаро (первый раздел, *Moderato*), приветствие герцога прерывается репликами Лукреции, вскрывающими ложь, коварство супруга. Ответ Дженнаро (второй раздел) построен на тематизме первого раздела, но в другой тональности и открывает еще одну *тайну*: он спас жизнь отцу герцога.

Новый драматический поворот вселяет надежду на спасение, но, несмотря на просьбы Лукреции, герцог неумолим. Связующий эпизод *Roso più moto* построен на коротких репликах супругов, а следующий, третий раздел (*Tempo I*) возвращает тематизм и тональность первого раздела, но представляет диалог «благородного» герцога и Дженнаро. В благодарность за спасение отца, герцог предлагает Дженнаро отряд, затем золото, но получает отказ, и просит, согласно обычаю, выпить вина: речитация-псалмодирование на одном звуке *a carpella* напоминает начальную реплику терцета – лейттему мести. В связующем построении (*Allegro*, затем *crescendo e stringendo*) происходит нагнетание атмосферы за счет *tremolo* в оркестре, ускорения темпа и усиления динамики до *ff*. Драматургический слом (*p*, настороженное *staccato* в оркестровой партии) наступает в момент, когда герцог дает знак Рустигелло внести вино.

Вторая часть терцета представляет собой развернутую сцену мести, диалог-поединок Герцога и

Лукреции, а Дженнаро пребывает в иллюзиях. Каждый из участников терцета – носитель определенной идеи: Герцог – ревности, мести; Лукреция – пощады, мольбы; Дженнаро – герой, верящий в благородство. Терцет превращается в дуэт (третья часть), когда герцог, удостоверившись, что Дженнаро выпил из отравленного кубка Борджиа, уходит, а Лукреция пытается спасти сына, предлагая противоядие. Это снова дуэт непонимания и, если сейчас Лукреции удастся уговорить Дженнаро принять противоядие, в финале оперы он категорически откажется от ее помощи. В то время, когда (ремарка композитора) Дженнаро пьет противоядие (coda), в оркестре звучат интонации темы яда, мести герцога, прерываемые оркестровыми фанфарами (интонации темы рока). И на теме избавления, победы над Смертью завершается терцет. Терцет, который по сути является поединком герцога и Лукреции, цена которого – жизнь Дженнаро. На каждом этапе развития – свои победители. Сначала побеждает герцог, но Лукреции все же удается перехитрить его и одержать победу. Это переломная, ключевая, кульминационная сцена, где Дженнаро находится на грани Жизни и Смерти.

Для второй части “Reminiscences de «Lucrezia Borgia»” Ф. Лист избрал финал оперы Г. Доницетти (*Chanson a boire /Orgie/, Duo-Finale*), где, согласно законам конфликтной драматургии, господствует контраст: между весельем и болью, застольными песнями и ужасом смерти. Это *генеральная кульминация – развязка*, итог, который был предreshen. Это финалоцентрическая концепция оперы.

Оргию (№ 13) начинает оркестровый эпизод и уже в первых репликах Ливеретто и Вителоцо содержатся интонации темы яда, рока, хотя здесь прославляется вино. Использование приема полисемии приводит к тому, что в терцете – это символ Смерти, здесь – гимн вину. Прославление *вина* – это фактически лейтмотив рока. С другой стороны, интонационное единство двух, казалось бы, противоположных смыслообразов имеет пророческую нагрузку, ведь *отравленное вино* станет причиной *смерти* друзей, которые надругались над гербом дома Борджиа. Многоликость зла в опере олицетворяется в разных персонификациях: герцог, Губетта, Лукреция. Именно Губетта во втором разделе № 13 (Andante) начинает издеваться над присутствующими, смеется над ними, ерничает, предлагает подражаться (Allegro, интонации противостояния герцога и Лукреции из терцета). Нагнетание конфликта приводит к кульминационному разделу (Vivace), где, по причине отсутствия мечей, дуэль переносят на следующий день. И именно Губетта предлагает выпить, а реплика Виночерпия, принесшего отравленное вино, полностью основана на лейтмотиве рока, который, как и в терцете у герцога, звучит а *sappella*. Таким образом, вино как символ радости бытия, превращается в символ смерти.

В соответствии с ремаркой Г. Доницетти, Губетта украдкой выливает свое вино и просит Орсини спеть застольную песню. Друзья пьют вино и поддерживают просьбу Губетты. Застольную песню с хором (№ 14) предваряет оркестровое вступление, где, наряду с из-

ложением собственно тематизма песни, вкрапляются интонации рока (первый такт, *ff*) и полутоновые восходящие линии (10 т., *stringendo*), контрастно (*p*) вторгающиеся в веселую песню. Застольная песня Орсини с хором состоит из двух куплетов. После первого куплета она прерывается колоколом, и «голос изнутри» (ремарка композитора) пророчесствует: «Пощады там не ждите, где власть царит со злом!». Подхваченная закулисным хором, эта тема настораживает друзей, так как все гости разбежались во время ссоры с Губетто, но не настолько, чтобы прекратить пиршество. И Орсини вновь запекает песню о молодости, радости бытия. Второй куплет идет по линии нарастания и, по законам сквозной драматургии, переходит в финал (Largo), который начинается троекратным колокольным звоном, а из-за кулис снова доносится предостерегающее пение монахов, построенное на интонациях темы рока.

Вдруг, не на шутку испугав друзей, гаснут свечи, они хотят убежать, но двери оказываются закрытыми. В этот драматический момент на сцене появляется Лукреция. Она пришла насладиться мстостью. Ее реплика, основанная на лейтмотиве рока, мщения, сначала звучит а *sappella*, а затем поддерживается оркестром (уменьшенный квинтсептаккорд). Все в ужасе от угроз Лукреции. Реплика Дженнаро и его товарищей (ремарка композитора): «Нам нет спасенья» – построена на начальной интонации темы мщения и звучит на фоне уменьшенной гармонии в оркестре. Таким образом, снова происходит полисемия. Смена темпа (Allegro) приводит к усилению напряженности, к первой кульминации финала, когда Лукреция узнает, что Дженнаро не уехал, он пировал с друзьями, а значит пил отравленное вино. Дженнаро дает клятву друзьям, что умрет с ними вместе (октавный ход из темы рока). Приказав солдатам увести остальных, Лукреция остается с Дженнаро (Andante). Она умоляет его принять противоядие, но Дженнаро выдвигает ультиматум: либо все друзья будут жить, либо никто (тематизм из второй части терцета). Раскрытие *тайны* происходит только перед лицом смерти, когда Дженнаро решается лишить жизни Лукрецию. Насыщенная оркестровая партия содержит «вихревые» восходящие пассажи на фоне звуков *as*, затем *es*, которые каждый раз получают иную гармоническую окраску; напряжение усиливается и за счет *accelerando*.

Возвращение Tempo I знаменует начало последнего эпизода перед арией Лукреции, когда Дженнаро узнает, что он Борджиа. Он в ужасе, и основой его реплик становится преобразованный лейтмотив рока. На протяжении противостояния Лукреции и Дженнаро происходит синтез темы рока и темы мольбы, страдания, которые растворяются в партиях героев.

Финал оперы является полиэтапным, драматургия фактически сквозная, хотя обозначен раздел В (но не номер). Драматизированная ария Лукреции (В, Largo) раскрывает ее страдания, а в следующий эпизод (Allegro) реплики Дженнаро привносят черты дуэтанепонимания, хотя роль Лукреции здесь определяет весь ход действия. Ее признания запоздали, Дженнаро умирает.

Появление герцога со свитой (тема мщения в его партии) является связующим эпизодом к последнему разделу арии Лукреции и финальному хору, интонации которого также содержат элементы темы рока. Таким образом, в опере Г. Доницетти «*Lucrezia Borgia*» двухэтапный финал, что характерно для романтической оперы: первый этап – финал второго действия, второй – финал третьего действия.

Экспонирование темы угрозы герцога происходит уже в первом действии и можно предположить, что Г. Доницетти трактует ее как важнейшую тему оперы, развитие которой будет охватывать все этапы развития сочинения, обусловит его трагический финал. В развитии этой концепции Г. Доницетти Ф. Лист углубляет и расширяет значение этой темы. По мере развертывания первой части «*Reminiscences de «Lucrezia Borgia»*» эта тема становится доминирующей, композитор возводит ее в степень. Более того, тема угрозы герцога возникнет в репризе второй части *Reminiscences*, в соответствии с законами арочной драматургии. Нет однозначной трактовки – это лейтмотив главных состояний: предостережения, угрозы, мести, рока, смерти. В зависимости от ситуативного ряда, проявляются те или иные смысловые функции. Ф. Лист «не идет» вслед за Г. Доницетти в развитии терцета. Первая часть Листовской *Reminiscences* сопряжена с модификацией, конфликтным развертыванием содержания темы-образа, который становится всеобъемлющим и пронизывает весь диапазон. Терцет у Г. Доницетти – политемный, а у Ф. Листа одна тема достигает космических масштабов, это всеохватность мести, неумолимость рока.

В опере происходит постепенное появление элементов темы посредством интонационного прорастания, и в концентрированном виде она звучит в терцете. Ф. Лист два ключевых элемента темы подает сразу, в *интродукции* – он начинает *Reminiscences* с кульминационной идеи. Авторские ремарки *Introduzione* а *саргиссио* имеют важнейшее значение для понимания жанровой природы сочинения. Обозначение *Саргиссио* относится не только к *интродукции*, к первой части, но и ко всей *Reminiscences*. *Саргиссио* – композиторский, исполнительский методы и, таким образом, Ф. Лист декларирует виртуозный стиль. То есть *Саргиссио* пронизывает жанровый, композиторский и стилиевой факторы.

Интономы *интродукции Reminiscences* имеют семантическую природу обуславливать роковые драмы. Определение темпа композитор дает только в конце первого предложения. Темповая драматургия зависит в *интродукции* от интуиции исполнителя, от его понимания драматургических процессов *Reminiscences*. Традиционно Ф. Лист излагает вступительный раздел, когда дважды повторяется смыслообраз (второй раз на увеличенную секунду выше). И если в первом предложении темы (угрозы и мольбы) сопоставлялись, то в третьем проведении они излагаются контрапунктически. В своем развитии два контрастных пласта достигают кульминации, за которой следует послесловие в октавно-аккордовом изложении (*quasi andante*) – драматический речитатив. Волны развития подчеркивает

и темповая драматургия (два *rit.*). Завершается *интродукция* виртуозным нисходящим пассажем. Вступительного речитативного эпизода Лукреции и герцога в *Reminiscences* нет, его аналогом является *Introduzione*.

В первом разделе (*Andante con moto*) тематически все подано в обращении, Ф. Лист опирается на оркестровую партию, причем максимально сокращая музыкальный материал, оставляя только самые важные, на его взгляд, построения. Завершающие аккорды реплики герцога композитор демонизирует за счет ритма, а партии Лукреция в фортепианном изложении нет вообще. Автора *Reminiscences* интересует изумительная мелодика творения Г. Доницетти, а сольные партии этого раздела оперы речитативны, поэтому опора на оркестровые, более мелодизированные партии является определяющей и свидетельствующей об оркестровом мышлении Ф. Листа.

Именно вторая часть терцета оперы легла в основу первой части *Reminiscences*, только у Г. Доницетти – *A-dur*, а у Ф. Листа – *As-dur*. Сопоставление тем мести, рока, мольбы, перенесение их в разные регистры фортепиано в виде переключек, затем расширение оркестровой темы мольбы (до четырех раз), и только потом появляется тема благодарности Дженнаро (второй раздел). Комментариев Лукреции как в опере, в *Reminiscences* нет, Ф. Лист развивает ключевые интонации и завершает раздел каденцией. Он творит фактически дуэт герцога и Дженнаро. Если у Г. Доницетти разоблачает лживую сущность герцога Лукреция, то у Ф. Листа – торжество обмана и лжи. Ответ Дженнаро и в опере, и в *Reminiscences* в *E-dur*, но у Ф. Листа более напряженное сопоставление тональностей: *As-dur* – *E-dur*, тогда как у Г. Доницетти *A-dur* – *E-dur*. Авторские ремарки Ф. Листа (*sempre sotto voce*) свидетельствуют о наивности, искренности заблуждений Дженнаро (традиционная для исторической романтической оперы-драмы характеристика слабого героя). Один и тот же мотив продолжает развиваться, при этом метод опоры на оркестровую партию остается неизбыточным, а контрапунктом в басовом регистре фортепиано проводится тема угрозы. Ф. Лист драматизирует ее за счет напряженного ритма, ускорения темпа (*accelerando*, *stringendo*) и штрихов (*marcatissimo*, *sf*, *rfz*). Таким образом, в *Reminiscences* происходит радикализация контраста, хотя структурно раздел обнаруживает близость к оперному первоисточнику. У Г. Доницетти происходит постепенное развитие действия, у Ф. Листа единовременное уплотнение, превращение темы угрозы в лейтмотив и соединение ее с роковыми фанфарами в конце второго раздела. Подчеркивая жанровое имя *fantaisie*, композитор свободно импровизирует на тему оперного прообраза. Каждый этап развития завершает маленькая фантазия – каденция (*Presto*).

Третий раздел (*Un poco più mosso*) синтезирует интонации Лукреции и герцога. Ложь герцога снова сразу разоблачается благодаря теме угрозы, идущей контрапунктом. Ремарка композитора – *quasi timpani* – примета его оркестрового стиля. Прорастание мотива угрозы приводит к промежуточной кульминации, где в октавных удвоениях звучит тема мольбы.

Далее и по вертикали, и по горизонтали происходит развитие темы угрозы и роковой фанфары. Ф. Лист меняет темп (*Adagio*), фанфара рока становится аккомпанементом к теме угрозы. Эти темы имеют сквозное развитие, напряженное за счет восходящих гаммообразных пассажей, удвоений в высоком регистре, виртуозного заполнения фактуры. Появление темы угрозы в высоком регистре знаменует тот факт, что Ф. Лист развивает этот эпизод в соответствии с оперным прообразом, когда тему угрозы «перенимает» Лукреция.

Дальнейшее развитие материала терцета идет по нарастающей, напряжение усиливается, фортепианная фактура усложняется, а взаимодействие темы угрозы с мотивом рока свидетельствует о ложности иллюзий, о невозможности свершения надежд. В соответствии с реминисцентным методом, Ф. Лист развивает ключевые моменты оперы-драмы, которые остались в воспоминаниях и главная из них – о неотвратимости рока. В первой части “*Reminiscences de «Lucrezia Borgia»*” Ф. Листа наблюдаются элементы монотематизма, когда взаимодействие двух тем предопределяет дальнейшее развитие драматургии целого.

Для второй части “*Reminiscences de «Lucrezia Borgia»*” Ф. Лист отобрал *Chanson a boire /Orgie/, Duo-Finale*. Это ключевые сцены третьего действия оперы Г. Доницетти, где происходит *генеральная кульминация и развязка оперы-драмы*. Небольшое вступление (семь тактов, *Allegro vivace*) включает два образа: настороженное полутоновое движение (*sotto voce*) и радостный вплеск (*leggiero*, доминантовый септаккорд к *B-dur*). Характерное для Ф. Листа изменение происходит только с гармонической «интонацией» веселья, которая превращается в уменьшенный секундаккорд с разрешением в неполное трезвучие *H-dur*. Далее настороженная интонация подана гармонически и взаимодействует с интонациями застольной песни, в частности с ходом на сексту вверх. Но если у Г. Доницетти вкрапления ползучей настороженной интонации в оркестровом вступлении появляются только дважды, то Ф. Лист выстраивает на контрастном сопоставлении двух темо-интонаций первый раздел.

Второй раздел «*Reminiscences*» начинается со смены темпа: *Andante*, *tempo giusto*, появления в напряженном ритме интонаций темы Орсини из финала первого действия «Я, Орсини; давно жажду мести», дальнейшей разработки настороженной, предупреждающей интонации, которая начинает взаимодействовать с элементами фанфары рока. При этом изменение гармонической вертикали приводит к появлению в горизонтали хроматического хода вверх. И только в третьем разделе (*Tempo giusto, non troppo allegro*) наконец появляется более развернутый вариант застольной песни, в который, тем не менее, вкрапляется настороженная полутоновая интонация, но уже не в каждом втором такте, как в начале, а в каждом четвертом. Именно в третьем разделе появляется ремарка *scherzando* как символ опьянения. То есть Ф. Лист подает всю сцену опьянения сквозь призму скерцо. Он «играет» тематизмом Г. Доницетти, создает общую атмосферу веселья, дает сцепление тем празднично-

го, застольного характера. После короткой каденции вновь звучит тема застольной песни, но уже с синкопами во втором и четвертом такте, символизирующими все большее опьянение. И здесь же появляется важнейшая ремарка Ф. Листа – *capricciosamente*. Это ключевое определение для понимания той степени свободы, с которой Ф. Лист интерпретирует оперный первоисточник Г. Доницетти. Появлению новой темы, в основе которой тематизм хора «Позабудь, друг, свой страшный бред» (*Stretta* из первого действия, после рассказа Орсини) предшествует ремарка *animato*. Дальнейшее развитие этой темы взаимодействует с разработкой интонаций предупреждения. Три раздела, где экспонируются основные смыслообразы, составляют своеобразную *интродукцию* ко второй части «*Reminiscences*».

Первый раздел второй части (*Piu mosso*) представляет собой сопоставление двух тем: скерцозное развитие темы застольной песни и темы «Позабудь, друг, свой страшный бред» (*con fuoco*), в которую все с большей экспрессией вклиниваются интонации предупреждения. Во втором разделе (*allegramente*) происходит развитие темы застольной песни (два раздела: 16 + 9 тактов). В конце второго раздела в изложение веселой темы вклиниваются элементы фанфары рока. Небольшое каденциозное построение (*precipitato*) подводит к насыщенной (*ff*, *brioso*) подаче темы хора из первого действия (12 тактов). Необходимо отметить, что в разделах, где подаются песенные или ариозные цитаты, присутствует четкое структурирование. В эпизодах, в которых имеются ремарки Ф. Листа *capricciosamente*, *scherzando*, господствует свободный, фантазийный метод подачи материала. И яркий пример – следующий раздел, где развивается интонация предупреждения в обрамлении квинтовых ходов, фанфары рока. Появление «колокольчиков» на *smorzando* (три такта) знаменует начало следующего витка развития (третий раздел), где появляется новая тема, извлеченная Ф. Листом из первого действия (дуэт Лукреции и Дженнаро), в котором сын признается в любви к матери, а Лукреция молит его не забывать и молиться о матери. Тема любви к матери начинается следующий, третий раздел сочинения, и звучит нежно, проникновенно в разных регистрах фортепиано (25 тактов). Ремарка композитора *piu agitato* в последних четырех тактах проведения этой лирической темы придает ей взволнованный характер и приводит к резкому изменению образной сферы – возвращению интонаций оргии (9 тактов).

Четвертый раздел (*Tempo I*) являет собою почеренное проведение темы хора из первого действия и интонационного «блока» предупреждения. Кульминацией стает единовременное сцепление двух тем после небольшого каденциозного построения. Насыщенная фактура, пунктирный ритм в теме хора и бесконечное изложение триолями интонаций предупреждения, *sempre fff*, *con strepito* подводят к появлению темы угроз герцога из терцета и фанфары рока (арка к первой части произведения).

Репризу открывает тема Орсини из финала первого действия «Я, Орсини; давно жажду мести» (*Moderato*) и ее дальнейшее развитие с помощью хро-

матизированных, восходящих пассажей, подачи в аккордовом обрамлении. Следующим этапом в развитии реминисцентно-фантазийной композиции становится экспонирование нисходящей интонации страданий Лукреции и контрастный эпизод (*stretta*) всеобщего веселья, в который врываются аккорды рока.

Новую волну динамического нарастания вновь начинает тема Орсини. Постепенно появляются интонации предупреждения, уменьшенные гармонии, фактура уплотняется, напряжение возрастает и *marcatissimo*, на *ff* возникают видоизмененные интонации хора из первого действия в сочетании с фанфарами рока – кода. Завершающее построение «*Reminiscences*» в полной мере демонстрирует виртуозный стиль Ф. Листа в единении с драматической составляющей финала.

Выводы. «*Reminiscences de «Lucrezia Borgia»*» Ф. Листа представляет собой драму символов. Ф. Лист сохранил главное качество оперного первоисточника – драму. Но, если в опере Г. Доницетти развитие драмы идет на персоналистическом уровне, то в интерпретации Ф. Листа нет героев, а есть борьба Жизни и Смерти. Сюжет оперы стал для Ф. Листа программой, но программой обобщенной, что характерно для его творчества.

Избирая сущностные элементы оперы-драмы Ф. Лист «вписывает» их в свой контекст. В «*Reminiscences de «Lucrezia Borgia»*» нет завязки, композитора-интерпретатора интересуют финальные, кульминационные сцены, что свидетельствует о финалоцентризме.

Метод воспоминаний пробуждает фантазию и именно на основе воспоминаний композитор строит форму произведения. Поэтому, несмотря на заявленные во второй части «*Reminiscences de «Lucrezia Borgia»*» оперные сцены (*Chanson a boire /Orgie/, Duo-Finale*), воспоминания привнесли в музыкальную концепцию рассказ Орсини, дуэт Лукреции и Дженнаро, хор из первого действия. Следовательно, *Reminiscences* играют доминирующую, жанроопределяющую роль. Жанр транскрипции в «*Reminiscences de «Lucrezia Borgia»*» действует на уровне принципа интерпретации композитором музыкального произведения, избранной им в качестве образца для создания своего нового сочинения. Опера «*Lucrezia Borgia*» Г. Доницетти выступает как «память жанра», так как именно она явила собой жанровой прообраз листовской реминисцентно-фантазийной концепции. *Capriccio* привносит в «*Reminiscences de «Lucrezia Borgia»*» ту степень романтической свободы, с которой Ф. Лист интерпретирует оперные прообразы, и становится третьим жанровым именем сочинения. Каденции указывают на наличие жанровых черт концерта. Синтез жанров реминисценции, транскрипции, фантазии, каприччио, концерта позволил Ф. Листу создать свободную, поэмную интонационно-драматическую концепцию, где Жизнь побеждает Смерть, где неотвратимость Рока отступает перед могуществом Любви.

Список использованной литературы

1. Драч І. С. «Лукреція», 2009 / І. С. Драч // Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – 2010. – № 6. – С. 44-50.
2. Мильштейн Я. Ф. Лист / Я. Мильштейн // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. Келдыш. — М., 1981. — Т. 3. — С. 284-296.
3. Мильштейн Я. Ф. Лист. Т.1 / Я. Мильштейн. – изд.2-е расш. и доп.– М.: Музыка, 1971.– 864 с.– (Серия «Классики мировой музыкальной культуры»).
4. Мильштейн Я. Ф. Лист. Т.2 / Я. Мильштейн. – изд.2-е расш. и доп.– М.: Музыка, 1971. – 600 с.– (Серия «Классики мировой музыкальной культуры»)
5. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма (Опыт исследования) / М. Черкашина. – К. : Муз. Україна, 1986. – 151 с.