

ПРИНЦИПИ ЖАНРУ *GRAND OPERA* В «*REMINISCENCES DES "HUGUENOTS"*» ФЕРЕНЦА ЛИСТА

Онтологічний смисл творчості, специфіку якого Л. Шаповалова вбачає в тому, що митець являє собою і джерело, і кінцеву мету творчості¹, сприяє результативності пошуку сенсу і його буття у творах-спогадах Ф. Ліста про оперні шедеври. Адже різноманітність буття опери полягає, зокрема у народженні на її основі різних жанрових моделей. Образи оперного твору стають джерелом натхнення для створення оригінальних художньо-філософських концепцій. Одним із ракурсів оновленого буття опери є жанр *Reminiscences*.

Вільні транскрипції, створені на основі опер, мають різні жанрові назви: *Paraphrase*, *Reminiscences*, *Fantaisie*. Якщо у *Paraphrase* і *Fantaisie* об'єктом відтворення є тема чи теми музичного твору, то в *Reminiscences* – оперне ціле, яке підлягає композиторській інтерпретації. *Reminiscences* Ф. Ліста вирізняється єдністю композиторського підходу до інтерпретації обраного оперного першоджерела як цілісності, створенням на його основі нової художньо-філософської концепції, наданням їй ознак трансцендентної віртуозності, концертного піанізму. Сутність властивої *Reminiscences* «жанрової парадигми»² відображає така дефініція жанру: «*Reminiscences* Ф. Ліста як концентрований аналог оперного першоджерела <...> який набуває у новоствореній композиції пересемантизації, ліризації, реконструкції і концепціонування, вирізняють ознаки концертності, програмності, театральності, фантазійності, імпровізаційності і поємності»³.

Актуальність теми полягає у дослідженні *Reminiscences* Ф. Ліста як самостійної художньої цілісності, породженої авторською філософсько-художньою рефлексією на оперні прообрази.

Мета статті – розглянути особливості композиторської інтерпретації оперного першоджерела в «*Reminiscences des "Huguenots"*» Ф. Ліста, обґрунтувати художню мету, якою керувався Ф. Ліст у процесі ремінісцентного відтворення оперного прообразу, проаналізувати інтонаційну драматургію «*Reminiscences des "Huguenots"*», виявити систему художніх принципів і методів, які діють у часопросторі лістівських *Reminiscences*.

Дж. Мейербер належить, на думку М. Черкашиної, до «покоління творців німецької романтичної опери»⁴. Прагнення до вдосконалення приводить композитора до Італії, де він осягає італійський оперний стиль. Завдяки італійській опері «Хрестоносець у Єгипті» (1824) ім'я Дж. Мейєрбера стало відоме широкій публіці. М. Черкашина пропонує умовно розподілити творчий шлях композитора на ранній,

¹ Шаповалова Л. В. Смысл как категория ценностной семантики музыки / Л. Шаповалова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 60 : Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення / [упоряд. В. Г. Москаленко] : зб. ст. – К., 2006. – С. 23.

² Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник : [сб. ст.] / [редкол.: В. В. Задерацкий, В. И. Зак, С. С. Зив (сост.)]. – Вып. 6. – М. : Сов. композитор, 1987. – С. 8.

³ Див. докладніше: Золотарьова Н. С. *Reminiscences* Ф. Ліста: теорія жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Золотарьова Наталя Сергіївна ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2013. – 17 с.

⁴ Черкашина-Губаренко М. «Дело Мейербера» с дистанции времени // Музыка і театр на перехресті епох : зб. ст. : в 2 т. / Марина Черкашина-Губаренко. – Т. 1. – Суми, 2002. – С. 89.

дореформаторський і зрілий періоди¹. Але, як підкреслює дослідниця, «усі німецькі реформатори виходять на справжній шлях тільки тоді, коли їм до рук потрапляє відповідний оперний текст»². Перший спільний досвід Дж. Мейєрбера й Е. Скриба – опера «Роберт-диявол» (Париж, 1831) – знаменував початок зрілого періоду у творчості композитора. Наступні за «Робертом» оперні твори Дж. Мейєрбера («Гугеноти», «Пророк», «Дінора») принесли йому всесвітню славу. Як підкреслює О. Сакало, Дж. Мейєрбер випередив свій час «створенням нового музично-виконавського синтезу на основі органічного поєднання максимально виразних засобів італійської, французької і німецької музичних традицій»³. Мабуть, Ф. Ліста не міг не привабити цей універсальний контекст, взаємодія всієї романтичної європейської опери, якої досягає Дж. Мейєрбер.

Опера «Гугеноти» у п'ятьох діях, семи картинах (лібрето Е. Скриба й Е. Дешана) заснована на сюжетних колізіях повісті П. Меріме «Хроніка часів Карла IX». У лістівських «Reminiscences des “Huguenots”»⁴ метод програмності виявлений особливо яскраво. У статті «“Роберт-диявол” Скриба і Мейєрбера» Ф. Ліст виклав програму ремінісцентної концепції про оперу «Гугеноти»: «Рауль і Валентина – охоплені пристрастю, закохані, і їх пристрасть благородна. У кожному з них відбувається боротьба любові з почуттям обов'язку, у кожному любов зростає разом зі збільшенням загрози їм жахливої небезпеки, у кожному любов просвітлюється вірою <...> гідно захоплення, як розкриваються два характери у вирішальну годину, у четвертому акті “Гугенотів”. Тоді як породжені любов'ю побоювання ставлять межу всякій стриманості <...> жінки, вириваючи у неї визнання в її схильності, душа чоловіка підноситься до героїзму: у ту мить, коли щастя наближається до його губ, він жертвує ним і поспішає на битву <...> Валентина жертвує честю заради любові, Рауль – любов'ю заради честі»⁵. Лістівська програма відображає суть підходу ремінісцентора до оперного першоджерела: надсюжетний рівень його осмислення, філософське узагальнення властивих йому колізій, тяжіння до розкриття глибини конфлікту, який міститься і в душі кожного з двох головних персонажів, і в небезпеці, яка насувається ззовні, загрожуючи їхній любовній пристрасті. Ф. Ліст висуває чотири провідні ідеї, чотири образи, здатні узагальнити колізії шедевра Дж. Мейєрбера: благородство любовної пристрасті, почуття обов'язку, віра, просвітлена любов'ю, «жахлива небезпека», яка загрожує героям. Кожен із цих образів, кожна з названих ідей набуває в «Reminiscences des “Huguenots”» музично-символічного оформлення, влітаючи в інтонаційно-драматургічний процес. Як переконують текст авторської програми, в основі *Reminiscences* Ф. Ліста четверта і п'ята дії опери; у них характери Валентини і Рауля розкриваються в усій суперечливій цілісності, яка полягає в конфлікті почуття й обов'язку. Провідна ідея «Reminiscences des “Huguenots”» – досягнення любовної гармонії і збереження вірності обов'язку перед Богом. Ось ключова думка цієї драми

¹ Черкашина-Губаренко М. «Дело Мейербера» с дистанции времени // Музыка і театр на перехресті епох : зб. ст. : в 2 т. / Марина Черкашина-Губаренко. – Т. 1. – Суми, 2002. – С. 90.

² Там само.

³ Сакало Е. Мейєрбер вчера и сегодня: к вопросу об эволюции исторической концепции творчества / Е. Сакало // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст. / Київське вище держ. муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра ; [упоряд. Т. К. Гуменюк, С. В. Тишко]. – Вип. 13. – К., 2004. – С. 97.

⁴ Проаналізовано за виданнями: Meyerbeer G. *Gli Ugonotti* [music] : opera in cinque atti : per canto e pianoforte / G. Meyerbeer. – Prezzo 6 Rb. net. – Mosca : P. Jurgenson ; S.-Pietroburgo : I. Jurgenson, 1887. – 445 p. ; *Reminiscences des “Huguenots”*. Grande fantaisie dramatique [I version] Ф. Ліста (Ліст Ф. Оперные транскрипции для фортепиано : в 4 т. / Ф. Ліст. – Т. 4, ч. 1. – М. : Музыка. – 1966. – С. 57–87).

⁵ Ліст Ф. «Роберт-диявол» Скриба и Мейєрбера // Ліст Ф. Избранные статьи / Ф. Ліст ; предисл. и общ. ред. Я. Мильштейна. – М. : Гос. муз. изд-во, 1959. – С. 184.

в жанрі *Reminiscences*, якою спрямовуються спогади Ф. Ліста про оперне ціле. Ідея обов'язку має тут формо- і сенсотворчу функції; любов – центротворчу.

Вплив жанру опери Дж. Мейєрбера на тип *Reminiscences*, їх структуру і зміст незаперечний. Масштабом жанру *Grand opera* зумовлено внутріжанрову структуру лістівського твору. Аналіз «*Reminiscences des “Huguenots”*» надає можливість виявити типологічну відповідність між жанровим типом оперного першоджерела і його трактуванням у ремінісцентному творі Ф. Ліста, а наявність у розгорнутій жанровій назві дефініції другого плану – *Grande fantaisie* – провести паралель між оперою Дж. Мейєрбера і *Reminiscences* Ф. Ліста: *Grand opera* віддзеркалюється в *Grande fantaisie*. Крім того, ідея *Grand* продовжує розгортатися у зв'язку з тим, що Ф. Ліст створив *Reminiscences* на основі двох оперних *Grand scenes*. Для *Grande fantaisie* з *Grand opera* він обирає № 24 (*Grande scene e duetto. Finale IV*) – одну з фаз розв'язки конфлікту; № 27 (*Scena e gran terzetto*), – передфінальну сцену опери, у якій контрапунктують музичні символи любові і смерті. Тяжіння Ф. Ліста до монументалізму композиторської інтерпретації підкреслене в жанровому підзаголовку *Reminiscences*. Хоча в основу фортепіанного твору закладено *Grand scenes*, ремінісцентний метод надав можливість композитору ввести у твір і ті фази розвитку оперної дії, які не належать до №№ 24, 27, а саме: лейтсимвол гугенотів – хорал і фінал опери № 28. За принципом позасюжетного викладу спогадів, Ф. Ліст зупиняє ремінісцентний потік на гребені кульмінаційного протистояння релігійного фанатизму і любові, яка не знає меж. Композитор-ремінісцентор оголив оперний конфлікт почуття й обов'язку. Лірична кульмінація опери (дует Рауля і Валентини) стає центром *Reminiscences*, аналогічно її функції в опері Дж. Мейєрбера. Оперній сцені притаманний принцип наскрізного розвитку. У ній відтворено різні стадії боротьби почуття й обов'язку, яку переживають герої. В атмосфері зовнішнього конфлікту (релігійного, між протестантами і католиками) розвивається внутрішній конфлікт у душі Рауля, у переживаннях Валентини, зумовлюючи складність взаємин героїв. У *Reminiscences* Ф. Ліста переплітаються конфліктні ситуації.

Незважаючи на дві редакції «*Reminiscences des “Huguenots”*» (1836 і 1842), жанрова назва твору не зазнала змін. Для них характерна єдність композиторської і виконавської інтерпретацій, це виявилася з усією очевидністю саме в першій редакції. У другій редакції, з одного боку, скорочено нотний текст (немає тактів 308–474, які відповідають завершальним етапам розробки і початковим побудовам репризи), з іншого, – дещо розширено віртуозні фрагменти (наприклад, наприкінці першого розділу, для нагнітання драматичного начала). Крім того, змінюється і загальна концепція твору. Якщо у першій версії Ф. Ліст у фіналі своїх спогадів про оперу головною вважає трагічну розв'язку драми, то в другій вільними спогадами автора зумовлено торжество кохання.

«*Reminiscences des “Huguenots”*» Ф. Ліста написані в контрастно-складеній формі з ознаками сонатності, тут виділяються три основні розділи як етапи розвитку драми, а також інтродукція, реприза і кода. Метод синтезу втілено у зв'язку з концентраційним відтворенням інтонаційних смислообразів опери, завдяки якому вертикалізовано їх значення і встановлено зв'язки додатковості між ними в ремінісцентній концепції. Так, чотири оперні прообрази синтезує Ф. Ліст у початковій фазі Інтродукції – *Largo drammatico* (тт. 1–5). Три з них подано в єдності, четвертий (набат) – поза образно-тематичними накладеннями. Це інтонаційні прообрази, які виникають на різних етапах формування оперного змісту: з оркестрової партії, яка є супроводом до теми Рауля, – утілення ідеї обов'язку з № 24 четвертої дії (клавір, с. 369); з оркестрової партії вступу до № 27 – тема трагічних передчуттів (клавір, с. 408); зменшений септакорд, який звучить у сцені знищення гугенотів у момент наказу Сен-Брі: «Стріляти!» (фінал опери, № 28, клавір, с. 444). Так у ремінісцентній концепції здійсню-

ється взаємодія центральних ідей опери – обов'язку, трагічних передчуттів і наказу розстріляти як символу фатуму. Що стосується четвертого інтонаційного прообразу початкової фази Інтродукції *Reminiscences*, то його оперне першоджерело пов'язане з уведенням звуків набату (*Campana*), які втілюють заклик до розправи над гугенотами (клавір, № 24, після любовного діалогу Рауля і Валентини, с. 383). Підкреслимо, що введення ударів набату в музично-сценічне ціле зумовлено драматургічним зламом оперної дії, після якого катастрофічна розв'язка неминуча. Отже, початок Інтродукції *Reminiscences* Ф. Ліста ґрунтується на концентраційному відтворенні тих звукових символів опери Дж. Мейєрбера, які пов'язані з переважанням ідеї обов'язку і трагічною розв'язкою опери.

Друга фаза (з шостого такту) *Allegro molto*, її найважливіші характеристики *agitato assai, a capriccio, sf, staccato*. Тут відбувається взаємодія двох поданих вертикально образів-символів мейєрберівського шедевра. Це представлені в контрапунктній цілісності оркестрові теми: тривоги, хвилювань Валентини (за О. Сакало, тема «відчуття нестійкості і тривоги»¹) і набату.

Розвиток цього складного, суперечливого, подвійного образу приводить до третьої фази Інтродукції (*ritenuto molto, a capriccio*). Вона ґрунтується на темі гугенотів – хоралі (уперше Дж. Мейєрбер увів її в увертюрі, потім вона звучить у партії Марселя в першій дії, фіналі другої, у № 20 третьої дії, у хорі жінок у п'ятій), темі набату, контрапунктично викладеній із темою трагічних передчуттів з № 27. Таким чином, утілено лістівський принцип подачі на початку *Reminiscences* тих тематичних комплексів, які відповідають кульмінації і трагічній розв'язці оперного першоджерела. Отже, саме кульмінація конфлікту і його трагічна розв'язка спрямовують розвиток усієї ремінісцентної концепції. Лістівська Інтродукція, у якій концентровано представлено два конфлікти опери Дж. Мейєрбера, являє собою прообраз усіх подальших «Спогадів».

Між Інтродукцією і першою частиною є інтонаційно-семантичні зв'язки. Передує їй невелика модулююча єднальна побудова. Перша частина (*Allegro maestoso*, тт. 47–110, *ля-бемоль мажор*, проста двочастинна форма) відповідає аналогічному фрагменту з оперної *Grande scene* № 24. За логікою наскрізної драматургії, Ф. Ліст за основу *Reminiscences* обирає інтонаційні ідеї, репрезентовані в Інтродукції, – тему обов'язку Рауля (у першому розділі першої частини), і теми набату й хвилювання (у другому розділі першої частини). Тема обов'язку (№ 24; тт. 10, 11, клавір, с. 369) – це оркестрова партія до речитативу Рауля: «Я спешу помогать своим братьям», вона змінюється побудовою (тт. 63–75), у якій звучить дещо видозмінена тема з партії Валентини (№ 24, клавір, с. 370): «Кто ж враги твои?». Вторгнення тривожних оркестрових інтонацій підводить до діалогу Валентини і Рауля. В основі діалогу – інтонація, близька до теми хвилювання. Ремаркою Ф. Ліста *agitato* посилюється напруження, а відповідь Рауля («Убийц щадить я не могу»), яку композитор подав в октаву в басовому регістрі з акцентуацією кожної ноти, приводить до подальших реплік Валентини і Рауля. Та якщо в опері вони звучать, відповідно до ремарок Дж. Мейєрбера, урочисто («Но им так Бог велит!») та іронічно («Так это Бог велит?»), то Ф. Ліст перемежує їх зловісним звучанням «осколків» теми хвилювання в єдності з темою набату (тт. 72–73). Згідно із законами романтичної іронії, які відіграють важливу роль у творчості Ф. Ліста загалом, особливого значення набуває відповідь Рауля, яка в оперній партитурі позначена ремаркою *con ironia*. Ремінісцентор проводить тему-відповідь Рауля багаторазово, з відповідними ремарками (*fuoco marcato, molto crescendo, con*

¹ Сакало О. В. Приховані тексти інтертексту «Гугенотів» Джакомо Мейєрбера / Сакало О. В. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. – К., 2011. – № 3 (12). – С. 23.

strepito), доводячи до кульмінації *fff* і супроводжуючи теситурним спадом. Так виявляється властивий Ф. Лісту і Дж. Мейєрберу мефістофельський підтекст, утілений в *Reminiscences*. Другому розділу першої частини передуює фермата (т. 77). Якщо на початку *Reminiscences* Ф. Ліст застосовує принципи монтажно-драматургії, то для цього розділу характерний наскрізний розвиток теми обов'язку Рауля і хвилювання Валентини, які супроводжуються темою трагічних передчуттів. Характер проведення теми обов'язку в кульмінації другої частини набуває семантичних ознак образу фатуму.

Другій частині передуює єднальна побудова, яка ґрунтується на наскрізному для *Reminiscences* тематичному матеріалі трагічних передчуттів і набату. Друга частина (*Andantino con sentimento*, тт. 111–178, *фа мінор*, проста тричастинна репризна форма) побудована на темах любовного дуету Валентини і Рауля з № 24 (після діалогу нерозуміння, який ґрунтується на боротьбі почуття й обов'язку).

Про те, що лістівські *Reminiscences* створювалися виключно по пам'яті, свідчить зокрема зміна темпу і ремарок відносно характеру оперного тексту. Так, якщо у Дж. Мейєрбера – *Allegretto moderato*, то у Ф. Ліста – *Andantino sentimento*, якщо в Дж. Мейєрбера – *con voce lugubre*, то у Ф. Ліста – *dolce espressivo*. Це означає, що темпи, обрані композиторами, досить близькі між собою. Проте Ф. Ліст відчув цей дует у більш ліричному (сентиментальному) ключі, цьому сприяло й деяке уповільнення темпу.

Експозиційність дуету Рауля («Душа страдає, но долг лишь знает») і Валентини («Нет, не отдам тебя на жертву смерти», клавір, с. 372) змінюється після чотирьох тактів домінантового предикту середнім розділом (тт. 139–156, *фа мажор, dolcissimo*) з темою Валентини («Уже ль в душе нет сожаленья») і Рауля («Нести им должен я спасенье») і варіанту теми Валентини («Как мне снести мои мучения?»), які ремінісцентор піддає трансформації. Дует героїв у лістівській *Reminiscences* є сферою ідилічного, та коли Рауль чує набат, ситуація перетворюється на драму.

Якщо проводити паралелі між структурою *Reminiscences* Ф. Ліста і сонатною формою, то першу частину слід розглядати як широко трактовану зону головної партії, репрезентантом якої є тема обов'язку Рауля. Щодо другої частини *Reminiscences*, то вона відповідає ліричній побічній партії сонатної форми.

Третя частина *Reminiscences* виконує функцію грандіозної розробки у вільно трактованій сонатній формі. Про її справді симфонізований масштаб свідчить наявність у ній восьми етапів драматургічного розгортання ремінісцентної концепції. Перший етап розробки (*Animato, до мажор – ре мінор – ля мінор*, тт. 179–190) містить поєднання двох тем – теми Рауля «Что мне слышатся за звуки?» (клавір, с. 383) і Валентини «Как мне снести мои мучения?» (клавір, с. 373). Третій пласт фактури створює *ostinato* звука *до* як символ набату, надаючи напруженої пульсації (відсилання до інтродукції до четвертої дії). Після цієї побудови композитор надає ще сім, не замкнених, із дробленням, розробковістю, наскрізним розвитком.

У другому етапі третьої частини (*Allegro vivo, ля мінор – сі-бемоль мінор – фа-диез мінор – фа мажор*, тт. 191–206) Ф. Ліст піддає розробці тему головної партії та *ostinato*, які «підносяться» чистими квартами вгору, але в завершенні виникає збільшена кварта (*сі-бемоль мінор – мі мінор*, тт. 195–196), що, безперечно, є ремінісценцією тритонових інтонацій хоралу з інтродукції (тт. 19–21).

Третій етап розробки (*molto appassionato, фа мажор – соль мажор – ля мажор – фа мажор*, тт. 207–224) містить теми Валентини «Ужель в душе нет сожаленья?» (клавір, с. 373), Рауля «Что мне слышатся за звуки?» (клавір, с. 383; ритмоформула в басах) і ритмічне *ostinato* в середніх голосах як віддзеркалення теми Рауля «Душа страдає» (клавір, с. 372), тобто матеріал побічної партії. Четвертий етап (*piu allegro quasi presto, фа мажор – сі-бемоль мінор – ля-бемоль мажор – до-диез мінор – мі мажор – ля мінор*, тт. 224–240) характеризується розробкою теми

головної партії (Рауль: «Я спешу помогать своим братьям», клавір, с. 369). П'ятий (тт. 243–278) – це інтенсивний розвиток елементів тем головної партії (*ostinato*), хоралу (тт. 249–262 і далі), йому властива ладотональна нестійкість. П'ятий і шостий етапи (*Allegro deciso, sf, ff*, тт. 279–306, *фа-діез мінор – сі бемоль мажор – ре мінор – фа-діез мінор ... сі мажор / сі мінор*) побудовано за принципом наскрізного розвитку. Тут відбувається повернення теми хоралу в зменшенні (*tumultuoso*), вона піддається щонайпотужнішій трансформації, а секвенції – висхідна у верхньому регістрі (тт. 300–302) і низхідна синкопована у нижньому (тт. 303–304) приводять до кульмінації (т. 307). На сьомому етапі розробки (тт. 307–324) Ф. Ліст створює ремінісценцію на свою Інтродукцію, у якій *marcatissimo* поєднуються теми хоралу, набату, хвилювання і висхідні пасажі-злети *poco a poco decrescendo, piu ritenuto*. Раптово на *forte vibrato* звучить сигнал до знищення гугенотів. Але у спогадах Ф. Ліста виникає інший пласт – любовний дует Рауля і Валентини як протистояння смерті (тт. 327–351), восьмий етап грандіозної розробки. Тему любові «переривають» хроматичні висхідні пасажі, відгомони набату, якими імітуються постріли, півтонові інтонації, узяті Ф. Лістом з № 26 (момент оголошення звістки про загибель Коліни). Цей інтонаційний комплекс перегукується з темою хвилювання, тривоги Валентини (з т. 6) *Reminiscences* (але тепер уже у вигляді трелі), пунктирним ритмом із партії Рауля («Что мне слышатся за звуки?», із т. 180). Поступово стихає і тема любові: від *fortissimo, disperato, apassionato* (т. 366) до *rallentando, smorzando, sempre dolce, dolce espressivo, pianissimo, perdendo* (тт. 380–381). Завершальні такти (тт. 381–389) розробки побудовані на речитативі Валентини, яка благає Рауля «Следуй, следуй за мной!» (клавір, с. 383). Безнадійність її прохання-заклику Ф. Ліст відтворює завдяки прозорій фактурі, яка підноситься спочатку вгору, ніби з надією, але благання Валентини приречені, Рауль непохитний. Відчай героїні, безвихідність виявилися в уповільненні темпу, у спадаючих побудовах від четвертої октави до контроктави.

У логіці розробки своєрідно віддзеркалюється ремінісцентний метод. У кульмінаційній фазі, коли Ф. Ліст ніби зупиняє перебіг дії завдяки введенню теми сигналу до вбивства гугенотів (ремарка *vibrato*), замість наступної в опері сцени смерті введено сцену любовних спогадів, відповідну розділу *Andantino amoroso* з № 24. Якщо в опері цей любовний дует Валентини і Рауля представлено у вигляді сценічної ситуації, то в *Reminiscences* – як спогад про любов, як видіння життя, яке спливає і тому набуває надзвичайної краси. При цьому Ф. Ліст як ніколи близький до оперного першоджерела: адже в оркестровій фактурі дуету міститься той вібруючий, тремлоючий пласт, який, згідно з романтичною семантикою, поєднується зі знаком ідеального світу, щастям любові, явленими у видінні. Проте фрагмент ліричного дуету, уміщений в іншому смислово-контексті, набуває в *Reminiscences* Ф. Ліста трагічного відтінку. Фермата і пауза *lunga* виконують функцію вододілу. Цей музичний матеріал *Reminiscences* відповідає репризи сонатної форми і збігається з лістівською ремаркою *Finale*. В основі початкової фази ремінісцентної репризи інтонація теми обов'язку Рауля (тема головної партії) набуває значення духовної єдності гугенотів, які не здригнулися перед обличчям смерті. Вісником смерті стає тема набату, а також тема трагічних передчуттів, які проводяться в контрапункті з реплікою Рауля «Что мне слышатся за звуки».

Для *Reminiscences* Ф. Ліста, за аналогією до оперного прообразу, характерні напруженість розвитку драми в усіх її розділах. У розділ, позначений *Feroce*, Ф. Ліст уводить новий (для *Reminiscences*) тематичний матеріал, який символізує появу вбивць-католиків, носіїв образу смерті. Ця тема, по суті, є лейттемою католиків, бо звучить у хорі католиків під час убивства протестантів «Веру нашу примите» (№ 27, клавір, с. 422), а також в оркестровій партії, якою супроводжується хор католиків «Все погибнут средь мучений» (№ 28, V фінал, клавір, с. 442). Ф. Ліст змінює її метр

4/4 – 2/4, ритмічну структуру і проводить у зменшенні, а далі – варіаційно розвиває. І знову, подібно до спогаду, відсторонюючи картину кривавої розправи, Ф. Ліст уводить до розділу *Coda* тему любовного дуету Валентини і Рауля з № 24 (із т. 482, Рауль: «О, повтори, что ты любишь меня!», клавір, с. 378). Так, у драматургії *Reminiscences* знову виникає ремінісцентний метод, завдяки якому можлива зупинка дії, перемикання образних планів.

Тему хоралу Ф. Ліст подає стисло (т. 508). Подальше нагнітання напруженості відбувається унаслідок вичленування ритмоінтонації хоралу і проведення її в низькому регістрі на тлі зменшених гармоній (із т. 517, *f* – *fff*). Як і в опері «Гугеноти», у *Reminiscences* тема хоралу має наскрізну функцію, набуваючи значення лейтмотиву гугенотів, символу властивих їм духовної стійкості та єдності. Оперним симфонізмом зумовлено роль цього методу у фортепіанних *Reminiscences* Ф. Ліста.

Як у сценічному вторгненні католиків до храму, де моляться гугеноти, у *Reminiscences* здійснюється повернення теми трагічних передчуттів, у супроводі формульної у своїй основі теми убивць-католиків. Чотирикратним ударом набату завершується ця поема про обов'язок і почуття, любов і смерть, яка постала у творчій свідомості геніального ремінісцентора. На кожному з етапів розвитку ремінісцентної концепції Ф. Ліста подвійний конфлікт опери Дж. Мейєрбера – між почуттям і обов'язком, між двома релігійними силами – набув віддзеркалення і різноманітного втілення.

Аналіз «*Reminiscences des "Huguenots"*» Ф. Ліста переконав, що всередині *Grande Fantaisie* ніби міститься кілька *mini Fantaisie*, аналогічних виявленим розділам. *Mini Fantaisie* мають ті ж драматургічні і жанрові функції, що й *Grande Fantaisie*, яка об'єднує їх. Багаторівневе авторське трактування жанрового підзаголовка *Grande Fantaisie* набуває свого втілення у багатьох аспектах. Про це свідчать: інтонаційно-концепційний зв'язок з оперою й установка на її авторську вільну інтерпретацію; значна частина *Fantaisie* в ремінісцентній концепції; кульмінаційний етап розвитку драми, покладений в основу *Reminiscences (Grande scenes* – № 24, 27, – фінал опери); нарешті, – масштаби *Reminiscences-fantaisie*. Виявлено типологічну відповідність між жанровим типом оперного першоджерела і його трактуванням в ремінісцентному творі Ф. Ліста, визначено систему художніх методів і принципів, задіяних у написанні фортепіанних «Спогадів»: метод пересемантизації і концентрованого викладу музичного матеріалу опери, метод синтезу, метод симфонізму, взаємодія ремінісцентного методу з вільною фантазійністю і методом концепціювання; принципи програмності, трансцендентної віртуозності, поємності, сонатності і концертності.

Інтонаційна драматургія «*Reminiscences des "Huguenots"*» Ф. Ліста характеризується тим, що, поряд із віртуозним розвитком музичного матеріалу, композитор вводить у нього узагальнені теми-символи, якими розкривається суть надсюжетного філософського змісту, представленого ремінісцентором.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник : [сб. ст.] / [редкол.: В. В. Задерацкий, В. И. Зак, С. С. Зив (сост.)]. – М. : Сов. композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 5–44.
2. Золотарьова Н. С. *Reminiscences* Ф. Ліста: теорія жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Золотарьова Наталя Сергіївна ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2013. – 17 с.
3. Лист Ф. «Роберт-дьявол» Скриба и Мейербера // Лист Ф. Избранные статьи / Ф. Лист; предисл. и общ. ред. Я. Мильштейна. – М. : Гос. муз. изд-во, 1959. – С. 176–190.

4. Сакало Е. Мейербер вчера и сегодня: к вопросу об эволюции исторической концепции творчества / Е. Сакало // Київське музикознавство : зб. статей / Київ. вище держ. муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра ; [упоряд. Т. К. Гуменюк, С. В. Тишко]. – Вип. 13. – С. 90–99.

5. Сакало О. В. Приховані тексти інтертексту «Гугенотів» Джакомо Мейєрбера / О. В. Сакало // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. – 2011. – № 3 (12). – С. 27–35.

6. Черкашина-Губаренко М. «Дело Мейербера» с дистанции времени // Музыка і театр на перехресті епох : зб. ст. : в 2 т. / Марина Черкашина-Губаренко. – Т. 1. – Суми, 2002. – С. 89–96.

7. Шаповалова Л. В. Смысл как категория ценностной семантики музыки / Л. Шаповалова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 60 : Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення / [упоряд. В. Г. Москаленко] : зб. ст. – К., 2006. – С. 17–25.

Золотарьова Н. С. Принципи жанру Grand opera в «Reminiscences des “Huguenots”» Ференца Ліста. На основі аналізу першої версії фортепіанних “*Reminiscences-Grande fantaisie*” стверджується, що Ф. Ліст обирає з мейєрберівської *Grand opera* № 24 (*Grane scene e duetto. Finale IV*) як одну із фаз розв’язання конфлікту, передфінальний № 27 (*Scena e gran terzetto*), у якому відбувається поєднання ідей любові й смерті. Виявлено типологічну відповідність лістівського трактування “*Reminiscences*” жанровому типу оперного першоджерела. Наголошено, що наявність в авторській жанровій дефініції другого плану (*Grande fantaisie dramatique*) переконує: для Ф. Ліста визначальною є мейєрберівська ідея *Grand*.

Ключові слова: ремінісценції, фантазія, опера, система художніх методів, композиторська інтерпретація, компаративний аналіз.

Золотарева Н. С. Принципы жанра Grand opera в «Reminiscences des “Huguenots”» Ференца Листа. На основе анализа первой версии фортепианных “*Reminiscences-Grande fantaisie*” определено, что Ф. Лист избирает из мейерберовской *Grand opera* № 24 (*Grane scene e duetto. Finale IV*) как одну из фаз развязки конфликта, предфинальный № 27 (*Scena e gran terzetto*), где происходит синтез идей любви и смерти. Выявлено типологическое соответствие листовской трактовки “*Reminiscences*” жанровому типу оперного первоисточника. Отмечено, что наличие в авторской жанровой дефиниции второго плана (*Grande fantaisie dramatique*) свидетельствует о том, что для Ф. Листа определяющей является мейерберовская идея *Grand*.

Ключевые слова: реминисценции, фантазия, опера, система художественных методов, композиторская интерпретация, компаративный анализ.

Zolotaryova N. S. Embodiment of Principles of Genre of Grand Opera in «Reminiscences des “Huguenots”» by Ferenc Liszt. The analysis of the first piano version of *Reminiscences-Grande fantaisies* showed that F. Liszt chose № 24 (*Grane scene e duetto. Finale IV*) from the G. Meyerbeer’s *Grand opera* because of the resolution of the conflict. And he chose the prefinal № 27 (*Scena e gran terzetto*) because of the synthesis of love and death ideas. The analysis of the “*Reminiscences des Huguenots*” lets us see the typological conformity between the opera genre type and it’s variation in the F. Liszt’s reminiscent work. It was accentuated that the subtitle testifies that G. Meyerbeer’s *Grand* idea was dominating. Also the reminiscence method let the composer use not-*Grand scenes* parts such as final opera scene’s symbols and intonations and the Huguenot’s leitmotif.

Keywords: Reminiscences, fantasia, opera, system of artistic methods and principles, composer interpretation.