

СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

імені А. С. МАКАРЕНКА

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова

праця на правах рукопису

ШУМАКОВА ЄЛІЗАВЕТА ВОЛОДИМИРІВНА

УДК: 782.616.432.088.03(4)''18''(043.5) Ш96

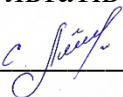
ДИСЕРТАЦІЯ

**ФОРТЕПІАННІ ОБРОБКИ ОПЕРНОЇ МУЗИКИ ХІХ СТОЛІТТЯ ЯК
ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД: ІСТОРИКО-СТИЛІСТИЧНИЙ ТА
ДРАМАТУРГІЧНИЙ АСПЕКТИ**

025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Науковий керівник – Енська Олена Юріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент

Суми – 2024

АНОТАЦІЯ

Фортепіанні обробки оперної музики ХІХ століття як художній переклад: історико-стилістичний та драматургічний аспекти. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2024.

Зміст анотації

ХІХ століття стало золотим століттям як для опери, так і для фортепіано. Оперні твори таких композиторів, як В. Моцарт, Дж. Верді, Р. Вагнер і Дж. Россіні, зачаровували публіку, проте доступ до живих виступів часто був обмежений містом і заможними верствами населення. Художні переклади цих опер слугували мостом, що приносив знамениті арії, увертюри та драматичні теми в домівки та салони по всій Європі та за її межами. У цьому фортепіанні обробки виступали своєрідним «художнім перекладом», інтерпретуючи вокальну та оркестрову музику для сольного інструмента. Така трансформація вимагала глибокого розуміння не лише оригінальної музичної структури та задуму, але й виразових можливостей фортепіано. Аналіз цих перекладень дає цінну інформацію про те, як композитори та піаністи перекладали нюанси вокальних партій, оркестрових фактур та оперної драматургії на клавіатуру, іноді змінюючи музичний матеріал, щоб передати або переосмислити суть оригінального твору. Це дослідження має важливе значення, оскільки розглядає історичні, стилістичні та драматургічні аспекти, дозволяючи зрозуміти, як художні переклади, утворивши новий жанровий пласт, сприяли розвитку європейської музичної культури ХІХ століття, вплинули на фортепіанну техніку та по-новому залучили слухачів.

У дослідженні використовується запропонований О. Жарковим поняття «художній переклад», що узагальнює таке широке в жанровому відношенні явище, як перетворення чужого музичного матеріалу на новий твір, хоча і

вторинний за своєю суттю. В даному дослідженні поняття «художній переклад» вживається як визначення продукту цього творчого процесу.

З'ясовано загальні та відмінні жанрові риси творів, що утворюють жанрову групу художніх перекладів оперної музики – фантазій, варіацій на оперні теми, парафраз, транскрипцій, ремінісценцій, аранжувань тощо.

Історичний огляд розвитку практики транскрибування музичного матеріалу надав можливості визначити основні етапи цього тривалого процесу, який розпочинався з поліфонічних жанрів XV–XVI століть. В них формувалися та відпрацьовувалися методи роботи з музичними темами (прикладом є твори Палестрини).

Перший період. На підставі зібраного музичного матеріалу встановлено, що традиція переспіву зародилася в європейській музиці XVII століття і була пов'язана з розповсюдженням техніки *cantus firmus* і принципу парафразування.

На початку XVIII століття в композиторській практиці почали з'являтися зразки перекладень інструментальних творів, що було обумовлено інтенсивним розвитком світської музики. Композитори почали робити транскрипції інструментальних творів своїх колег, або перекладати для іншого інструменту власні опуси. Одним з таких композиторів був Й. С. Бах, який транскрибував концерти А. Вівальді, А. Марчелло, Г. Ф. Телемана, а також власні твори.

Початок *другого* періоду визначається появою на межі XVIII–XIX століть перших зразків обробок оперного матеріалу (при цьому традиція перекладень інструментальної музики продовжувала свій розвиток). В роботі зазначено, що цей процес інтенсивно розвивався на тлі радикального оновлення у XIX столітті оперного жанру. Нова хвиля зацікавленості оперою та її популярності породила «другий» вид музики.

В другому періоді окреслено *етапи* розвитку традиції транскрибування оперних тем: *перший* – це етап становлення нових і оновлення вже існуючих жанрів пов'язаний з демонстрацією технічних можливостей виконавців; основними жанрами стають фантазії і варіації. *Другий етап* (з середини 30-х і до кінця 70-х років) пов'язаний з інтенсивністю концертної і композиторської

діяльності Ф. Калькбреннера, Ф. Ліста, С. Тальберга та інших музикантів і *новим, більш вільним підходом до інструментального втілення оперних ідей*. Це був вищий за своїми результатами етап у розвитку жанрів художнього перекладу (включно з варіаціями, фантазіями, парафразами, транскрипціями, ремінісценціями тощо).

Третій період – кінець 70-х років XIX століття – XX століття. Його межі обумовлені стильовими змінами у музичному мистецтві (розвитком модерністичних течій з їх новою філософією, кардинальним оновленням музичної мови і жанрової системи).

В першому підрозділі другого розділу (2.1.) розглянуто творчість Л. Бетховена, Й. Гуммеля, Ф. Гюнтена. Встановлено, що головними жанрами на цьому етапі були фантазії та варіації. Останні як засіб оновлення тематичного матеріалу активно використовувались у фантазіях, утворюючи гібридний жанр і змішану форму.

В результаті музикознавчого аналізу *«Шести варіацій на тему дуету з опери «Мельничиха» Дж. Паїзієлло»* (1798) **Л. Бетховена** відзначені стильові особливості: з одного боку композитор відтворив галантній стиль XVIII століття, іноді апелюючи до італійського ламентозного співу, властивого барочній опері. З іншого – яскраво проявив риси власного стилю.

Аналіз *«Варіацій на тему «Арміди» Глюка»*, (ор. 57) **Й. Гуммеля** дає підставу для висновку щодо їх стильової класичності (відповідність строгим варіаціям з використанням квадратної структури у викладі теми, а також гармонічних, фактурних засобів варіювання). В деяких варіаціях відзначено також ускладнення гармонічної мови хроматизмами, подвійними домінантами, зменшеними септакордами, ущільнення фактури (засоби ранніх романтиків для передачі напруженості). В цілому, кожна з варіацій дедалі стає в технічному плані дедалі складнішою, що свідчить про задачу композитора створити віртуозний твір.

Свою роль у розвитку перекладів оперного матеріалу в перший період відіграв **Ф. Гюnten**. На відміну від Гуммеля, працюючи з оперними темами, він

мав на меті зробити обробку, доступну для виконання музикантами-аматорами, численність яких у ХІХ столітті швидко зростала. Його вибір матеріалу визначався популярністю опери або окремих її номерів, а за складністю його переклади відповідали запитам аматорів. Одним з таких перекладів є «*Варіації на тему «Мойсея в Єгипті» Дж. Россіні*», де в якості тематичного матеріалу взято тему ліричного дуету Анаїди і Аменофіса з першого акту. Незважаючи на простоту теми варіацій, цей переклад, як і багато інших творів Гюнтена, демонструє витончену композиторську техніку у подальшому розвитку матеріалу.

В підрозділі 2.2. розглянуто доробок **Ф. Калькбренера**. Відзначено його великий внесок в розвиток жанрів художнього перекладу оперних тем. Акцентується увага на технічній складності його творів, що було обумовлено метою композитор-віртуоза. Але в ракурсі дослідження більш важливим є його внесок в розвиток жанрової системи – написання парафраз і ремінісценцій, які розкривають новий підхід композитора до обробки оперних тем. Звертаючись до опери, Калькбренер використовує кілька її тем і вибудовує окрему драматургічну лінію, надаючи таким чином своєму твору цілісний характер. В якості прикладу такого інтерпретаційного підходу проаналізовано «*Блискучу фантазію «Ремінісценції за оперою «Гвідо і Жіневра» Ф. Галеві*» (1838). Однією з драматургічних особливостей цієї фантазії є принцип поемності.

Іншим прикладом, в якому вибудовується власна драматургічна лінія (але вона не суперечить оперному оригіналу) є «*Фантазія на тему опери Дж. Верді «Травіата»*», ор. 78. **С. Гальберга** (1862). Залишаючись вірним собі, композитор варіює оперні теми, використовуючи свій технічний арсенал, в тому числі «техніку трьох рук».

В дисертації також коротко охарактеризовано творчу діяльність творчу **А. Гензельта** і в якості прикладу його інтерпретації оперного матеріалу проаналізовано *Концертні варіації, на тему «Коли я покидаю Нормандію»* ор. 11, (1840) з опери «Роберт-диявол» Дж. Мейєрбера, які викладено з притаманним композиторові величним розмахом і належить до числа найблискучіших і

чудових бравурних творів. Відзначено, що в цих «Варіаціях» А. Гензелът залишився в рамках фортепіанної виразності німецької школи, на відміну від Ліста (чергування каденційних віртуозних і туттійних епізодів з ущільненням фактури).

Як яскравого майстра художніх перекладів в дисертації представлено **Ш.-В. Алькана** (1813–1888). У роботі надається стисла інформація про його творчу діяльність і проаналізовано «*Фантазію на мотиви опери «Дон Жуан»*», ор. 26.

Зазначено, що Алькан майстерно користується мотивами з «Дон Жуана», розвиваючи їх через серію варіацій, які поступово ускладнюються і звучать все більш емоційно; використання гармонії та зміни тональностей слугує не лише для прикрашання мелодій, але й для відображення драматичних колізій опери.

Підкреслено, що Алькан використовує широкий спектр фортепіанних прийомів, щоб імітувати тембри повного оперного оркестру. Композитор передає різні настрої та змальовує сцени з опери, використовуючи масштабні пасажі, швидкі арпеджіо та великі акордові розділи, щоб передати відчуття діалогу та розвитку сюжету. Такий композиторський підхід демонструє новаторське використання Альканом фортепіано як засобу оповіді.

А. Фумагаллі (1828–1856) представлено в дисертації як автора Транскрипції Каватини «Casta Diva» Норми з однойменної опери В. Белліні (1850). Відзначено велику різноманітність технічних прийомів, витонченою орнаментикою та широким використанням діапазону фортепіано.

Як незвичайний приклад фантазій представлено «Велику фантазію на тему *Роберта Мейєрбера*», ор.106 (1855), присвячену Лісту і написану для лівої руки.

Парафрази і транскрипції Ф. Ліста на оперні теми розглянуто як найзначніші за своєю глибиною переклади (Парафраз на теми «Аїди» Дж. Верді, Парафраз на теми «Жидівки» Ф. Галеві, Ремінісценції за оперою «Лючія ді Ламмермур» Г. Доницетті та інші). Підкреслено гармонічне поєднання в цих творах філософського осмислення художніх образів у концертному стилі, що дозволяє вважати лістівські переклади найвищим проявом творчої майстерності.

Окреслено творчу діяльність Г. Бюлова, К. Таузіга, М. Мошковського, Ф. Бузоні, як продовжувачів традиції художніх перекладів оперних тем.

Ключові слова: художній переклад, виконавське мистецтво, ремінісценції, спогади, фортепіанні транскрипції, варіації на оперні теми, фантазії на оперні теми, інтерпретації оперного тексту, Ф. Калькбреннер, Ф. Гюnten, С. Тальберг, Ф. Ліст.

Shumakova Yelizaveta. Piano arrangements of 19th-century opera music as an artistic translation: historical-stylistic and dramaturgical aspects. – Manuscript.

Piano arrangements of opera music of the 19th century as an artistic translation: historical, stylistic, and dramaturgical aspects. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 - Musical Art. - Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko Sumy, 2024.

The 19th century became a golden age for both opera and the piano. Opera works by composers such as W. Mozart, G. Verdi, R. Wagner, and G. Rossini captivated audiences, yet access to live performances was often limited to urban areas and the wealthy segments of the population. Artistic translations of these operas served as a bridge, bringing famous arias, overtures, and dramatic themes into homes and salons across Europe and beyond. In this context, piano arrangements functioned as a kind of "artistic translation," interpreting vocal and orchestral music for a solo instrument. Such transformation required a profound understanding not only of the original musical structure and intent but also of the expressive potential of the piano. The analysis of these translations provides valuable insights into how composers and pianists translated the nuances of vocal parts, orchestral textures, and operatic dramaturgy onto the keyboard, sometimes altering the musical material to convey or reinterpret the original work's essence. This research is significant as it examines historical, stylistic, and dramaturgical aspects, shedding light on how artistic transcriptions, forming a new

genre layer, contributed to the development of 19th-century European musical culture, influenced piano technique, and engaged listeners in innovative ways.

The research uses the proposed O. Zharkov's concept of "artistic translation," which summarizes such a broad genre phenomenon as the transformation of someone else's musical material into a new work, although secondary in nature. In this study, the term "artistic translation" is used as a definition of the product of this creative process. The general and distinctive genre characteristics of works forming the genre group of artistic translations of opera music—fantasies, variations on opera themes, paraphrases, transcriptions, reminiscences, arrangements, and others—have been identified.

Based on the collected musical material, it has been established that the tradition of reinterpretation originated in European music of the 17th century and was associated with the spread of cantus firmus technique and the principle of paraphrasing. This period is defined as a preparatory one.

First period. In the early 18th century, examples of instrumental work translations began to appear in composer practice, driven by the intensive development of secular music. Composers began creating transcriptions of their colleagues' instrumental works or adapting their own compositions for different instruments. One such composer was J. S. Bach, who transcribed concerts by A. Vivaldi, A. Marcelllo, G. F. Telemann, as well as his own works.

The beginning of *the second* period is marked by the emergence of the first examples of arrangements of opera material at the turn of the 18th and 19th centuries (while the tradition of translation of instrumental music continued to develop). The study notes that this process evolved intensively against the backdrop of the radical renewal of the opera genre in the 19th century. A new wave of interest in opera and its growing popularity gave birth to a "second" type of music.

In the second period, *the stages* of the development of the tradition of transcribing opera themes are outlined: *the first* is the stage of the formation of new and renewal of already existing genres associated with the demonstration of the technical capabilities of the performers; fantasy and variations become the main genres. *The second stage* (from the mid-1930s to the end of the 1970s) is associated with the intensity of concert

and compositional activity of F. Kalkbrenner, F. Liszt, S. Thalberg and other musicians and *a new, freer approach to the instrumental embodiment of opera ideas*. It was the highest stage in terms of its results in the development of artistic translation genres (including variations, fantasies, paraphrases, transcriptions, reminiscences, etc.).

The third period spans the late 1870s to the 20th century. Its boundaries are defined by stylistic changes in musical art, marked by the development of modernist movements with their new philosophy, a radical renewal of musical language, and the genre system.

In the first subsection of the second chapter, the works of L. Beethoven, J. Hummel, and F. Günten are examined. It is established that the main genres of this stage were fantasies and variations. The latter, as a means of renewing thematic material, were actively employed in fantasies, creating a hybrid genre and mixed form.

As a result of the musicological analysis of "*Six Variations on a Duet from the Opera 'La Molinara' by G. Paisiello*" (1798) by **L. Beethoven**, specific stylistic features were noted. On the one hand, the composer recreated the galant style of the 18th century, at times appealing to the Italian *lamentoso* singing characteristic of Baroque opera. On the other hand, he vividly demonstrated traits of his own distinctive style.

The analysis of "*Variations on a Theme from Gluck's 'Armide'*" (Op. 57) by **J. Hummel** provides grounds to conclude their stylistic classicism. This is evident in their adherence to strict variation form, employing a square structure in the theme's exposition as well as harmonic and textural means of variation. Some variations also feature a complexity of harmonic language, including chromaticism, double dominants, diminished seventh chords, and denser textures—techniques characteristic of early Romantic composers to convey tension. Overall, each variation becomes progressively more technically challenging, reflecting the composer's aim to create a virtuosic piece.

F. Günten played a significant role in developing opera material adaptations during the first period. Unlike Hummel, Günten, when working with opera themes, aimed to create arrangements accessible to amateur musicians, whose numbers grew rapidly in the 19th century. His choice of material was determined by the popularity of the opera or its individual numbers, and the complexity of his arrangements aligned with

the demands of amateurs. One such adaptation is the *"Variations on a Theme from 'Moses in Egypt'"* by *G. Rossini*, where the lyrical duet of Anai and Amenophis from the first act serves as the thematic material. Despite the simplicity of the theme, this adaptation, like many other works by Günten, demonstrates refined compositional technique in the further development of the material.

Subsection 2.2. focuses on the work of **Kalkbrenner**, highlighting his significant contribution to the development of genres for artistic adaptations of opera themes. Attention is drawn to the technical complexity of his works, which was driven by his role as a virtuoso composer. However, within the scope of this study, his contribution to the development of the genre system is of greater importance—namely, the creation of paraphrases and reminiscences, which reveal a new approach to the treatment of opera themes. In his engagement with opera, Kalkbrenner incorporates several themes from a work and constructs a distinct dramaturgical line, thereby giving his composition a cohesive character. An example of this interpretative approach is the analysis of the *"Brilliant Fantasy 'Reminiscences from the Opera 'Guido and Ginevra' by F. Halévy"* (1838). One of the dramaturgical features of this fantasy is the principle of poetic narrative. Another example where a unique dramaturgical line is constructed (though not contradicting the operatic original) is *"Fantasy on Themes from Verdi's Opera 'La Traviata,'" Op. 78 by S. Thalberg* (1862). Remaining true to his style, the composer varies the opera themes using his technical arsenal, including the renowned "three-hand technique".

The dissertation also briefly characterizes the creative activity of **A. Henselt**. As an example of his interpretation of opera material, *the Concert Variations on the Theme 'When I Leave Normandy,' Op. 11* (1840), is analyzed from G. Meyerbeer's opera *Robert the Devil*. This work, rendered with the composer's characteristic grandeur, ranks among the most brilliant and dazzling bravura compositions. It is noted that in these Variations, Henselt remained within the realm of pianistic expressiveness typical of the German school, in contrast to Liszt. This is evident in the alternation of virtuosic cadenzas with tutti episodes and the densification of textures.

Charles-Valentin Alkan (1813–1888) is presented in the dissertation as a remarkable master of artistic adaptations. The study provides brief information about his creative activity and analyzes his "*Fantasy on Themes from the Opera 'Don Giovanni,'* Op. 26." It is noted that Alkan skillfully utilizes motifs from *Don Giovanni*, developing them through a series of variations that progressively increase in complexity and emotional intensity. His use of harmony and modulations serves not only to embellish the melodies but also to reflect the dramatic nuances of the opera.

It is emphasized that Alkan uses a wide range of piano techniques to imitate the timbres of a full opera orchestra. The piece moves through different moods and scenes from the opera, using sweeping passages, rapid arpeggios and large chordal sections to convey a sense of dialogue and plot development. This compositional approach demonstrates Alkan's innovative use of the piano as a narrative tool.

A. Fumagalli (1828–1856) is presented in the dissertation as the author of the transcription of the cavatina "Casta Diva" from Bellini's opera *Norma* (1850). The work is noted for its great variety of technical techniques, exquisite ornamentation, and extensive use of the piano's range. An unusual example of his fantasias is the *Grande Fantasia on a Theme by Robert Meyerbeer*, Op. 106 (1855), dedicated to Liszt and written for the left hand.

The conclusions to the chapter emphasize: the further development of established genres of variations and fantasies, and their renewal through the introduction of opera themes as the primary thematic material and principles of opera dramaturgy; the emergence of new genres – reminiscences and paraphrases – which are characterized by developed dramaturgy, where the narrative plot of the opera original can be traced, and a freer composer's interpretation of the thematic source.

F. Liszt's paraphrases and transcriptions of opera themes are considered the most significant in terms of their depth of translation (such as the *Paraphrase of Themes from "Aida"* by G. Verdi, *Paraphrase of Themes from "La Gioconda"* by F. Ponchielli, *Reminiscences on Donizetti's Lucia di Lammermoor*, and others). The harmonic combination of concert style with the use of complex virtuosic techniques and a

philosophical reflection on the artistic images in these works is emphasized, making Liszt's translations the highest manifestation of creative mastery.

The creative work of G. Bülow, C. Tausig, M. Moszkowski, F. Busoni is outlined as a continuation of the tradition of artistic translations of opera themes.

Keywords: artistic translation, performing arts, reminiscences, memories, piano transcriptions, variations on opera themes, fantasies on opera themes, interpretations of opera texts, F. Kalkbrenner, F. Gunten, S. Thalberg, F. List.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Соколова Є. В. Ференц Ліст: еволюція композиторської діяльності. Слобожанські мистецькі студії, №2, 2023, С. 24-28
<https://doi.org/10.32782/art/2023.2.5>
2. Шумакова Є. В. Жанр парафрази та транскрипції у фортепіанному виконавстві. *Музичне мистецтво і культура*, (38), 2024, С. 44-56.
<https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-4>
3. Шумакова Є. В. Парафраз Ф. Ліста «Спогад про Жидівку»: досвід драматургічного порівняння. *Fine Art and Culture Studies*, (3), 2024, С. 131–137.
<https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-18>

Опубліковані праці апробаційного характеру

4. Шумакова Є. В. Драматургічні аспекти опери «Жидівка» Фроменталю Галеві. *III Студентська наукова конференція*. Сумський державний педагогічний університет. ім. А.С. Макаренка. Суми, 2023
5. Шумакова Є. В. Фортепіанні обробки оперної музики XVIII століття на прикладі варіацій на тему «Арміди» Глюка, ор. 57. *V Студентська наукова конференція «Культура і мистецтво: актуальні дискурси»* 25 жовтня 2024 року м. Суми.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ I. ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД В МУЗИЦІ: ІСТОРИЧНИЙ ТА	
ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АСПЕКТИ.....	20
1.1. Практика обробки оперної музики в історичній ретроспективі.....	20
1.2. Художні переклади опер у наукових дослідженнях.....	40
Висновки до першого розділу.....	59
РОЗДІЛ II. ОПЕРНІ ПЕРЕКЛАДИ В ПРОЦЕСІ ЖАНРОВОГО РОЗВИТКУ	
ВІД Л. БЕТХОВЕНА ДО Ф. ЛІСТА.....	62
2.1. Жанрова палітра оперних перекладів наприкінці XVIII століття та в першу третину XIX.....	62
2.2. Художні переклади оперного матеріалу в середині XIX століття.....	80
Висновки до другого розділу.....	109
РОЗДІЛ III. ФОРТЕПІАННІ ОБРОБКИ ФЕРЕНЦА ЛІСТА ЯК ЯСКРАВИЙ	
ПРИКЛАД ВТІЛЕННЯ ОПЕРНИХ ТЕМ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ.....	111
3.1. Ранні фортепіанні переклади Ф. Ліста (на прикладі ремінісценцій на оперу Фроменталю Галеві «La Juive»).....	111
3.2. Жанр ремінісценції у творчості Ф. Ліста на оперні теми італійських композиторів (на прикладі опер Гаetano Доніцетті).....	120
3.3. Парафрази на оперні теми Р. Вагнера та Дж. Верді.....	134
Висновки до третього розділу.....	149
РОЗДІЛ IV. ЖАНР ХУДОЖНІХ ПЕРЕКЛАДІВ ВІД КІНЦЯ XIX ДО	
ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ.....	151
Висновки до четвертого розділу.....	176
ВИСНОВКИ.....	177
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	181
ДОДАТКИ.....	200

ВСТУП

Актуальність досліджуваної теми. XIX століття стало золотим століттям як для опери, так і для фортепіано. Оперні твори таких композиторів, як В. Моцарт, Дж. Верді, Р. Вагнер і Дж. Россіні, зачаровували публіку, проте доступ до живих виступів часто був обмежений містом і заможними верствами населення. Художні переклади цих опер слугували мостом, що приносив знамениті арії, увертюри та драматичні теми в домівки та салони по всій Європі та за її межами. У цьому фортепіанні обробки виступали своєрідним «художнім перекладом», інтерпретуючи вокальну та оркестрову музику для сольного інструмента. Така трансформація вимагала глибокого розуміння не лише оригінальної музичної структури та задуму, але й виразових можливостей фортепіано. Аналіз цих перекладень дає цінну інформацію про те, як композитори та піаністи перекладали нюанси вокальних партій, оркестрове звучання та оперної драматургії на клавіатуру, іноді змінюючи музичний матеріал, щоб передати або переосмислити суть оригінального твору. Це дослідження має важливе значення, оскільки розглядає історичні, стилістичні та драматургічні аспекти, дозволяючи зрозуміти, як художні переклади, утворивши новий жанровий пласт, сприяли розвитку європейської музичної культури XIX століття, вплинули на фортепіанну техніку та по-новому залучили слухачів.

Крім того, розгляд цих аранжувань через драматургічну призму збагачує наше розуміння того, як фортепіанна музика може викликати драматичні та емоційні уяви, розширюючи таким чином психологічне сприйняття опери. Розглядаючи фортепіанні аранжування як форми «художнього перекладу», це дослідження позиціонує їх не просто як копії оперних оригіналів, а як змістовні інтерпретації, що відповідають як оперній, так і піаністичній традиціям. Такий підхід підкреслює художню значущість цих перекладів, пропонуючи розуміння того, як публіка XIX століття сприймала оперу в більш персоналізований та інтерактивний спосіб, а також сприяючи ширшому розумінню ролі перекладу в музичному мистецтві.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка згідно з науковою темою кафедри «Тенденції розвитку української культури і мистецтва минулого та сьогодення у контексті світової інтеграції» (державний реєстраційний номер 0121U107489).

Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол № 3 від 22.10.2021 р.) та перезатверджено в новій редакції на засіданні вченої ради Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (протокол № 3 від 28 жовтня 2024 р.).

Мета дослідження - визначити шляхи розвитку жанрів художнього перекладу в європейській музиці ХІХ століття в історико-стилістичному та драматургічному аспектах.

Метою дослідження обумовлено ряд **завдань**:

- уточнити жанрові ознаки художніх перекладів оперного матеріалу за термінологією українських та європейських музикознавців;
- здійснити історичний огляд формування та розвитку жанрів художнього перекладу від кінця ХVІІ до початку ХХ століття в контексті стильових змін в європейському мистецтві, розробити та обґрунтувати періодизацію цього процесу;
- проаналізувати в історико-культурному та жанрово-стильовому аспектах художні переклади оперної музики в першу третину ХІХ століття період; охарактеризувати драматургію ряду творів, визначити їх стильові особливості;
- розглянути в історико-стильовому та культурному контекстах художні переклади середини ХІХ століття, визначити їх жанрово-стильові та музично-драматургічні особливості;
- проаналізувати художні переклади оперного матеріалу Ф. Ліста, визначити їх новаторські риси та особливості композиторської інтерпретації;

- окреслити розвиток жанрів художнього перекладу наприкінці ХІХ та початку ХХ століття.

Об'єктом дослідження є практика художнього перекладу оперних творів кінця ХVІІІ та ХІХ століть в динаміці історичного розвитку жанрової системи.

Предметом дослідження обрано жанрово-стильові та музично-драматургічні особливості художніх перекладів як прояв композиторської інтерпретації оперного твору.

Матеріали дослідження. Аналітичний матеріал дослідження склали клавіри опер ХІХ століття та ноти художніх перекладів оперної музики. До аналізу були залучені наступні опери та фортепіанні обробки їх музичного матеріалу: Л. ван Бетховен «Шість варіацій на тему дуету «Nel cor più non mi sento» (опера «Мельничиха» Дж. Паїзієло); Н. Гуммель «Варіації на тему «Арміди» (опера «Арміда» К. В. Глюка); Ф. Калькбреннер «Блискуча фантазія ор. 142» (опера «Гвідо та Джиневра Ф. Галеві); Ф. Гюnten «Варіації на тему «Dov'è mai quel core amante» (опера «Мойсей» Дж. Россіні); С. Тальберг «Фантазія на тему опери «Травіата» (опера «Травіата» Дж. Верді); А. Гензелт «Концертні варіації» ор. 11 (опера «Роберт-диявол» Дж. Мейєрбера); А. Фумагаллі «Casta Diva» ор. 61 (опера «Норма» В. Белліні); Ш. Алькан «Фантазія на мотиви опери «Дон Жуан» ор. 26 (опера «Дон Жуан» В. А. Моцарт); Г. фон Бюлов «Арабески у формі варіацій на улюблену тему з «Ріголетто» ор. 2 (опера «Ріголетто» Дж. Верді); К. Таузіг «Фантазія на тему «Гальки» ор. 2b (опера «Галька» С. Монюшко); Ф. Бузоні «Фантазія на теми з «Багдадського цирульника» (опера «Багдадський цирульник» П. Корнеліуса); М. Мошковський «Транскрипція «Шансон-Богема» з опери «Кармен» (опера «Кармен» Ж. Бізе); Л. Годовський «Транскрипція тем з опери «Фауст» (опера «Фауст» Ш. Гуно); а також твори Ф. Ліста: («Спогад про Жидівку» (опера «Жидівка» Ф. Галеві), «Спогад про Лючію» (опера «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті), «Спогади про Лукрецію Борджіа» (опера «Лукреція Борджіа» Г. Доніцетті), «Пісня прядки з «Летючого голландця» (опера «Летючий голландець» Р. Вагнер), Парафраз –

«Сакральний танець та фінальний дует з «Аїди» (опера «Аїда» Дж. Верді), «Liebestod» (сцена і смерть Ізольди з опери «Тристан та Ізольда» Р. Вагнера).

В процесі аналізу активно використовувалися інтернет-ресурси, а саме: відео- та аудіозаписи опер та фортепіанних перекладів їх тем.

Методологічною основою дослідження є фундаментальні принципи науковості та об'єктивності, а також єдності наукових підходів до розкриття поставлених задач; загальноприйняті у музикознавстві історичний, науково-дослідницький, джерелознавчий; методи комплексного аналізу (жанрово-стильовий, драматургічний, тематичний).

Теоретичною основою дослідження стали:

1. Наукові праці, статті та дисертаційні дослідження українських та зарубіжних музикознавців за наступними напрямками:

- *теорія жанру* (поняття художнього перекладу у музиці, жанри в системі транскрипцій): О. Жарков [24], Н. Золотарьова [28, 29], Л. Седракян [57], Т. Яницький [90], М. Борисенко [7], І. Коновалова [38, 39], В. Кравчук [42], Н. Буць [10], М. Куліш [45], В. Куропятник [47], І. Сікорська [58], Л. Седракян [57], В. Кравчук [42], М. Куліш [45], І. Тукова [68], Г. Берліоз (*H. Berlioz*) [100], Г. Бойд (*G. R. Boyd*) [102], О. Сошальський [61], О. Стахевич [62], Г. Д. Колтон (*G. D. Colton*) [114], С. Гіга [14], Говард Евлін (*H.-J. Evelyn*) [144], К. Подпорінова [51], Р. Маршалл (*R. Marshall*) [162], Е. Ньюман [167], Дж. Орош (*J. Orosz*) [170], К. Пендл [172], М. Волтон (*M. Walton*) [198], G. Zöllner [201];

- *опера драматургія*: О. Енська [22, 23], В. Даньшина [20], Л. Архимович [1], С. Боровик [8], С. Монеу [166], О. Затинайко [27], М. Рильський [52], Е. Ньюман [167], О. Сакало [56], В. Грегорі (*W. Gregory*) [132], М. Черкашина [73], М. Черкашина-Губаренко [74, 75], В. Ашбрук (*W. Ashbrook*) [97];

- *розвиток жанру фортепіанної обробки кінця XVIII – поч. XX ст.*: Бойд Дж. (*G. R. Boyd*) [102], Н. Каррел (*N. Carrell*) [109], Г. Д. Колтон (*G. D. Colton*) [114], N. Khmel, А. Муака [151], Дж. Крегор (*J. Kregor*) [154], М.-А. Роберг (*M.-A. Roberge*) [177], Е. Спаркс (*E. H. Sparks*) [184], М. Чернявська [78, 80], В. Колнедер (*W. Kolneder*) [152], О. Міц [49, 50], М. Чернявська [76, 80];

- *фортепіанна творчість Ф. Ліста*: О. Масляєва [48], Л. Говард (*L. Howard*) [157], Сай Чулей [54], Є. Бейник [2, 3], Дж. Крегор (*J. Kregor*) [154], Н. Золотарьова [29, 30, 31], О. Коменда [36], Я. Мільштейн, П. Крживожинський (*P. Krzywoszyński*) [155];

2. Енциклопедії, словники та довідникові видання.

Методи дослідження. У процесі дослідження задіяні *метод цілісного аналізу*, який об'єднує структурно-композиційний, драматургічний, інтонаційний, гармонічний, фактурний аналіз тощо. Але не менш важливими були методи *порівняльного* та *інтерпретаційного* аналізу. Застосований був *історичний* підхід (кожний твір розглядався в контексті епохи з урахуванням стильових параметрів); важливим виявився *біографічний* метод – важливо було встановити, в яких умовах, під впливом яких обставин композитор-виконавець створював той чи інший переклад, а головне – мета цього перекладу. У роботі з нотним матеріалом використані традиційні для музикознавства методи комплексного музично-теоретичного аналізу: *жанрово-стильовий* (для виявлення характерних жанрових ознак), *композиційно-драматургічний* (для визначення драматургічного аспекту), *семантичний* (для розкриття смислового змісту фортепіанних обробок).

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

- в історичній ретроспективі розглянуто формування та розвиток явища художнього перекладу оперних творів протягом XVIII – початку XX століть;
- запропоновано періодизацію розвитку традиції художніх перекладів;
- до наукового обігу уведено маловідомі твори низки західноєвропейських композиторів (С. Тальберга, А. Фумагаллі, Ф. Калькбренера, Ф. Гюнтена, Ш. Алькана);
- визначено драматургічні особливості художніх перекладів в контексті стильових змін в музичному мистецтві;
- узагальнено результати жанрового розвитку художніх перекладів протягом двох століть.

Практичне значення отриманих результатів дослідження. Матеріали дисертаційного дослідження можуть бути використаними у лекційних курсах з всесвітньої історії музики, історії фортепіанного виконавства, музичної інтерпретації, аналізу музичних творів. Дослідження може бути цікавим для піаністів-виконавців.

Апробація отриманих результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка. Основні висновки та положення дослідження були оприлюднені у доповідях і обговореннях на 4 наукових конференціях різних рівнів, а саме: VI Всеукраїнська науково-практична конференція. Сумський державний педагогічний університет. ім. А.С. Макаренка (Суми, 2022); III Студентська наукова конференція. Сумський державний педагогічний університет. ім. А.С. Макаренка (Суми, 2023); Друга міжнародна науково-практична конференція «Проблеми сценічного та естрадного мистецтва: актуальні дискурси (6-7 червня 2024 року м. Суми); V Студентська наукова конференція «Культура і мистецтво: актуальні дискурси» (25 жовтня 2024 року м. Суми).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 3 наукових статті, з них 3 одноосібні – у виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «Мистецтвознавство»; тези до 2 науково-практичних конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Наукове дослідження складається з анотації, вступу, чотирьох розділів та висновків до них, загальних висновків, списку використаних джерел (219 позицій) та додатків. Загальний обсяг роботи складає 229 сторінок, основного тексту – 167 сторінок.

РОЗДІЛ I

ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД В МУЗИЦІ: ІСТОРИЧНИЙ ТА ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АСПЕКТИ

1.1. Практика обробки оперної музики в історичній ретроспективі

Практика використання композиторами музичного матеріалу з будь-яких творів інших митців має багатовікову традицію. Принципи роботи із чужими текстами історично відпрацьовувалися на власних творах: переклад своєї музики для іншого бо групи інструментів, запозичення тем з власних творів під час написання нового, створення варіацій на відому тему іншого композитора тощо. Важливу роль у цій практиці відіграла поліфонічна техніка, яка панувала в європейській музиці періоду Відродження. Далі, з розвитком інструментальної музики, почали з'являтися інші форми роботи з обраним матеріалом. Кульмінацією цього творчого процесу можна вважати XIX століття, протягом якого з'явилася безліч різножанрових переробок оперної музики: переспіви, фантазії, варіації, транскрипції, парафрази, ремінісценції, перекладання тощо. Частина цих жанрів (наприклад, фантазії, варіації) була розповсюджена в композиторській практиці ще у XVIII столітті, інші (транскрипції, парафрази, ремінісценції) сформувалися у XIX столітті, хоча мають свою передісторію.

Слід зазначити, що процес справжнього транскрибування спочатку відбувався в межах інструментальної та вокально-хорової музики (XVII ст), поки оперний жанр набирав динаміки у своєму розвитку, але його витoki знаходяться в XIV столітті, коли почали формувалися методи роботи з темами в рамках поліфонічної музики. І тільки згодом з'явилися жанри з назвою «транскрипція» або «парафраз», які вважаються породженням XIX століття, а саме поняття під впливом розвитку музичного мистецтва наповнилося іншим змістом.

Відомо, що літературний термін «парафраз» був введений ще у XIV столітті англійським поетом, драматургом, критиком Дж. Драйденом у протипагу термінам «метафраз» (точна передача вмісту, буквально, точний переклад) та «імітація» (варіація на тему оригіналу). На думку поета, для створення парафраза

автор має володіти оригіналом та особистим стилем, розуміти особливості оригіналу, не намагатись його покращити, зберігати його смислове навантаження [33].

Однією з проблем, з якою стикається кожен, хто має справу з музикою, що використовує вже існуючий матеріал, є класифікація різних способів, якими композитор обробляє цей матеріал. Практика перекладання чужої музики для іншого інструменту (або групи інструментів) розвивалася протягом тривалого часу, починаючи з доби Ренесансу. Так, у більшості прикладів духовної музики (від початків багатоголосся до сімнадцятого століття і пізніше) у якості джерела використовувалися вже існуючі нотні записи. Основними прийомами, що застосовувалися в роботі з матеріалом, були *cantus firmus*, парафраз і переспів. Варто підкреслити, що це були техніки композиції, а не жанри.

Незважаючи на значні розбіжності в індивідуальних стилях, більшість музичних творів Високого Відродження, в яких використовувався вже існуючий матеріал, можна віднести до однієї з цих категорій. Однак у п'ятнадцятому столітті техніки парафразування та пародіювання перебували в процесі розвитку. Коли композитори експериментували з новими способами обробки *cantus firmus*, вони знаходили унікальні рішення, які не піддаються простій класифікації.

Переспів був найпопулярнішою технікою пізнього XVI століття, але його техніка, як і техніка парафразування, була розроблена у кінці XV століття [102].

Дослідник цього питання і автор статті «The Development of Paraphrase Technique in the Fifteenth Century» Георг Бойд (George Boyd) висвітлив питання природи техніки парафразування, простеживши її розвиток протягом XV століття. Відправною точкою стало її загальне визначення: використання вже існуючої мелодії як основи для твору, коли з мелодією маніпулюють за допомогою прийомів мелодичної варіації або контрапунктичного розвитку самої мелодії. Застосування варіаційних прийомів і варіювання мелодії відрізняє цю техніку від техніки *cantus firmus*, в якій мелодія викладається без змін здебільшого одним голосом, зазвичай тенором.

Переспів, як і парафраз, використовує різні прийоми маніпуляції з уже існуючим матеріалом, але відрізняється від парафразу тим, що його матеріалом є не одна мелодія, а поліфонічна тканина з кількох голосів [102]. Історично давнішим із них є мелодичний парафраз, у якому мелодія перетворюється на провідну мелодичну лінію, характерну для першої половини XV століття. Імітаційний парафраз став стандартним засобом оркестровки в XVI столітті, використовуючи мелодію як основу для безперервного наслідування [102].

Важливим фактором, що привів до розвитку техніки парафрази було нове ставлення до *cantus firmus*. Свідчення про це знаходяться в рукописі Олд-Голла, яку відносять до періоду правління Генріха IV (1399-1413), а пізніші рівні були додані між 1413 і 1440 роками. Це велике зібрання англійської музики (доволі консервативне за стилем, як вважають музикознавці) містить перспективні твори. Серед останніх особливий інтерес становлять ті, в яких використовується рухомий кантус фірмус. Термін «рухомий кантус фірмус» означає, що попередня мелодія не залишається в одному й тому самому голосі впродовж усієї композиції, а переходить із голосу в голос і навіть виявляється транспонованою.

Це був важливий показник значної зміни естетичного підходу композиторів до мелодії, яка лежала в основі їхніх творів. В опусах XIV століття *cantus firmus* був розповсюдженою технікою, його ритмічна форма змінювалася, але висота тону та музичне розташування залишалися незмінними впродовж усього твору. Кантус фірмус можна було розширити за рахунок додавання інших голосів [102]. Техніка транспонованого *cantus firmus* була вперше застосована англійськими композиторами і згодом поширилася на континенті, де використовувалася протягом усього XV століття. Під час написання рукопису Олд Голла вона була новою і використовувалася радше як декоративний, ніж конструктивний прийом.

Ситуація змінилася у другій чверті XV століття із запровадженням техніки мелодичного парафразування. Твори, в яких використовується ця техніка, за словами Бойда, зазвичай писалися в стилі триголосної канцони, причому парафразована мелодія знаходилася в основному голосі. Доповнення композитора не були довільними, вони продовжували мелодію, відтворюючи

григоріанський розспів. У розумінні митців XVI століття суть принципу парафрази, полягала вже у застосуванні техніки вільної композиції до заданої мелодичної основи. Мета полягала в тому, щоб прикрасити її [102].

Дослідник Спаркс, проаналізувавши меси та мотети XV – XVI століть визначив мету парафразу як «відтворення оригіналу у дусі часу». Мелодичні парафрази такого типу були дуже популярними. Спаркс так коментує метод мелодичного парафразу: «У їхньому методі простежується сильна тенденція до усвідомлення каденційного тону і збереження його як структурної точки парафразу. Крім того, вони демонструють бажання зберегти ідентичність оригіналу, таким чином, поміщаючи тон оригіналу на досить чільне місце в розробленій версії» [184].

XV століття – це час переходу між двома естетичними позиціями. У загальному розумінні, як пропонує Бойд, можна виділити чотири етапи розвитку техніки парафразування, що ведуть до повністю розвиненого імітаційного переспіву, хоча лінії розмежування між етапами не можуть бути точно проведені:

- 1) переміщений *cantus firmus*; мелодія звучить послідовно в кількох голосах.
- 2) мелодичний парафраз; мелодія піддається прийомам мелодичного варіювання, але все ще звучить лише в одному голосі.
- 3) *cantus firmus*, все ще тільки в одному голосі, передбачається у вступних дуетах і тріо [102].

На початку **XVI століття** стає все більш поширеним використання перефразованої мелодії у всіх голосах поліфонічної фактури. Найвідомішим прикладом цього часу і однією з найвідоміших мес з використанням парафразу вважається *Missa range lingua* Жоскена де Пре (1450–1521), яка є розширеною *фантазією* на тему гімну *Range Lingua* на честь Тіла Христового Фоми Аквінського. Ця меса була написана наприкінці життя Жоскена, близько 1520 року. У цьому творі всі голоси виконують варіанти гімну, причому початок наступних фраз позначає точки імітації в месі. Всі голоси мають однакову вагу, і партитура досягає мотивної єдності, що було значною зміною у порівнянні з попередньою практикою.

Іншим композитором покоління Жоскена, який відіграв важливу роль у розвитку парафразової меси, був П'єр де Ла Рю (1452–1518). Як і Жоскен де Пре, він починав з техніки *cantus firmus* і продовжував використовувати її протягом більшої частини свого життя; але композитор почав розробляти вихідний матеріал, врешті-решт інтегруючи його в багатоголосся поліфонічної фактури, де всі голоси мали рівну вагу.

Протягом XVI століття, парафраз продовжував залишатися поширеним прийомом у створенні мес. Паралельно з парафразом в цей період розвивалася *пародія*, яка зустрічалася набагато частіше, ніж парафраз. Науковці вважають пародію різновидом парафразу або, принаймні, неоднозначним різновидом парафразу. Пародія відрізняється від парафразу тим, що її метою є сатиричне відтворення оригінального твору, тоді як парафраз відрізняється від пародії тим, що не має такого наміру. Терміни «пародія» і «парафраз» часто протиставляють у музикознавстві, особливо у зв'язку зі спорідненими (але різними) практиками: «парафраз Ренесансу» і «пародія Ренесансу».

До техніки парафразування звертався у своїй творчості **Палестрина** (1525–1594), зокрема в месі № 31. Більшість мес, заснованих на гімнах, – це меси-парафрази. У цих творах оригінальні гімни часто представлені в скороченому вигляді. Це пояснюється тим, що заборона Тридентського собору 1562 року на використання світських пісень як канонічної основи меси зробила багато музичних матеріалів недоступними для композиторів, які шукали світські пісні для пародії. Композитори, які дотримувалися вказівок собору, часто поверталися до використання монофонічних гімнів і пісень, що передбачало використання техніки парафразу. Тож, найкращим рішенням у той час було використання під час написання мес григоріанських піснеспівів.

В XVI столітті була поширена і практика обробки популярних мелодій. Так, Клаудио Меруло (1533–1604), В. Галілей (1520–1591), учасник флорентійської камерати, Дж. Бассано (1558–1617), А. Банк'єрі (1568–1634) робили обробки мадригалів, в тому числі і Палестрини, для лютні, клавіру та інших інструментів. Значну кількість подібних обробок складала варіації.

В Англії та Німеччині меси-парафрази писалися відносно рідко, особливо після протестантської Реформації. Композитори, автори мес, в цих регіонах розвивали власний стиль. незалежно один від одного, і в обох регіонах, як правило, використовували варіанти техніки *cantus firmus*.

Одночасно з технікою парафразування розвивалася і транскрипція. Розглядаючи історію її розвитку, варто нагадати, що її коріння як методу обробки музичних текстів також сягають XIV століття [151]. *Це були інструментальні перекладення світської вокальної музики.* XIV століття можна позначити **підготовчим періодом** коли формувались та відпрацьовувались методи роботи з музичними темами, це був початок розвитку практики транскрибування музичного матеріалу.

Практику парафразування та транскрибування було продовжено й у **XVII** столітті. Певний внесок в цю справу зробив Дж. Фрескобальді (1583–1643), який є автором інструментальних варіацій на популярні теми, або гармонічні моделі, які ставали основою для мелодичного та фактурного варіювання. Дуже часто композитори епохи раннього бароко в своїх варіаціях зверталися до остінатних мелодико-гармонічних формул (моделей) романеско або фолії. Остання з них, пізніше, використовувалася А. Кореллі (26 скрипкових варіацій на Фолію, 1700), на початку XVIII століття – А. Вівальді (скрипкова соната «Фолія», 1705), потім – А. Сальєрі, в XIX – Н. Паганіні. Таким чином, варіації як жанр, пов'язаний з транскрибуванням, в період раннього бароко зміцнив свої позиції в жанровій системі.

Якщо до початку XVIII століття фантазії, варіації, переклади були жанрами усталеними, то транскрипція як жанр формується з кінця XVII та у **XVIII** столітті. Важливу роль в цьому відіграв Й. С. Бах. Яскравим прикладом молодого жанру може слугувати його клавірна транскрипція Скрипкового концерту Вівальді, – одна із найбільш ранніх і цікавих. Як підкреслює дослідник фортепіанного мистецтва Дж. Колтон, транскрипції Баха стали попередниками оригінальних транскрипцій Ліста, Бузоні та інших авторів, багато хто з яких не тільки

створювали обробки бахівських творів, а й вважали транскрипції Баха прототипом фортепіанних транскрипцій [114].

Скрипкові концерти Вівальді стали зразком для шести (з одинадцяти) клавірних концертів Баха. Дослідник творчості німецького композитора Н. Каррел підкреслює, що для Баха Вівальді знаходився у пріоритетному положенні, якщо порівняти з багатьма композиторами, які надали Баху музичні ідеї для нових творів (усього їх нараховано двадцять сім) [109]. Альфредо Казелла описує ставлення Баха до Вівальді так: «Його найбільший шанувальник і, ймовірно, єдина людина свого часу, яка могла оцінити велич цього музичного генія» [152].

Найпопулярніша думка щодо транскрипцій Баха полягає в тому, що їх було задумано з його власною освітньою метою, але при найближчому розгляді виявляється набагато глибша мистецька прихильність, ніж просте перекладення ноти за нотою. Незважаючи на захоплення Баха творчістю Вівальді, ці транскрипції, як вважає Грегорі Колтон, «твори критичного духу, який безсоромно бажає змінити або трансформувати оригінальну форму» [114]. В транскрипціях Бах часто модифікує гармонію: композитор або збагачує її, або взагалі змінює у порівнянні з оригіналом. Такі гармонічні зміни слугують для підвищення рівня дисонансу і часто зустрічаються в транскрипціях Баха. Як підкреслює Г. Колтон, найважливіша зміна, яку вводить Бах – це контрапунктичний розвиток оригінальної теми Вівальді. Цю техніку дослідник пропонує називати «посиленням», оскільки спочатку гомофонний текст Вівальді перетворюються на складну мережу контрапунктів. Наприклад, Бах прикрашає оригінал, додаючи внутрішні голоси, створюючи триголосну фактуру, що набагато ефективніша за двоголосну. Крім того, якщо у Вівальді оригінальна фактура являє собою прості гомофонні повтори, то Бах додав нові пасажі [114]. Отже, новий рівень і якість роботи Баха з чужим нотним текстом перетворило техніку транскрибування на жанр транскрипції, але поки що інструментальної музики.

Іншим прикладом художнього перекладу оркестрової партитури, виконаного Бахом, є відома клавірна транскрипція Концерту для гобоя та струнних ре-мінор Алессандро Марчелло (твір Марчелло був опублікований в 1717 році). В цілому Бах зробив клавірні переклади не тільки багатьох концертів А. Вівальді і А. Марчелло, а й концертів італійського композитора і скрипаля Дж. Тореллі, а також Г. Ф. Телемана і графа Й. Ернста.

Сучасник Й. С. Баха **Г. Ф. Телеман** (1681–1767) з метою оволодіти принципами композиції теж робив транскрипції оркестрових партитур різних композиторів, зокрема Крістіані. Додамо, що він писав і попури на теми з опер (зокрема «Уліс», 1721). Власні твори Телемана були добре відомі в багатьох європейських країнах, про що свідчило широке коло підписників на видання його творів, зокрема збірки «Застольна музика» (1733). Показовим є і той факт, що **Г. Ф. Гендель**, перебуваючи в Лондоні, надіслав своє замовлення на цю збірку, до якої потім неодноразово звертався, щоб зробити свою обробку творів Телемана.

Таким чином, **XVII–XVIII століття** можна вважати **першим** періодом – періодом зародження і становлення низки жанрів художнього перекладу, коли відпрацьовувалися методи обробки музичних тем, а матеріалом ставали пісенно-танцювальні або інструментальні твори інших композиторів.

Початок **другого періоду** у розвитку жанрової системи художніх перекладів пов'язано зі стильовими змінами в мистецтві, зокрема оперному, по-перше, і по-друге, з посиленням популярності опери. На зміну вигадливості, пишності, динамічності барочної музики прийшли рівновага і ясність класицизму. Свою історичну роль в цих змінах, як відомо, зіграв К. Глюк і В. Моцарт. Завдяки їх реформам опера стала більш демократичним жанром, який відрізнявся простотою та ясністю мелодичних ліній, прозорістю гармонічної мови, чіткістю структури оперних форм тощо. Все це відкривало перед композиторами нового покоління (на фоні продовження традиції транскрибування інструментальних творів) додатковий широкий простір для створення художніх перекладів на основі оперного матеріалу. Таким чином, стильові зрушення в останню третину XVIII

століття заклали фундамент (в якості музичного матеріалу) для оновлення практики художніх перекладів. *Важливим стало те, що від обробок інструментальних творів композитори наприкінці століття підійшли до опери.*

Межі другого періоду в розвитку жанрів художнього перекладу визначаються стильовими змінами: від кінця XVIII століття, коли з'явилися перші зразки обробки оперних тем, до початку 80-х років XIX століття, коли пішло з арени ціле покоління віртуозів на чолі з Ф. Лістом. Цей період має свої *етапи*: етап становлення (умовно до початку 30-х років включно) нових жанрів та оновлення принципів роботи з матеріалом, зрілий (з середини 30-х років до моменту завершення творчої діяльності Ф. Ліста і його покоління музикантів віртуозів).

Наприкінці XVIII століття починають з'являтися художні переклади оперного матеріалу у витриманому класичному стилі. Початковий *перехідний етап* цієї практики пов'язаний, перш за все, з ім'ям **Людвіга Бетховена** (1770–1827), який звернувся до обробки відомих оперних арій. В 1795 році, він написав шість варіацій для фортепіано на тему арії меліччхи «Nel cor più non mi sendo» («Я більше не відчуваю серце») з опери Дж. Паїзієлло (1741–1816) «Любов з перешкодами, або Мельничиха» (1788). Неперевантажений драматичними ситуаціями сюжет комічної опери, щасливе розв'язання любовної інтриги, м'яка лірика і витонченість музики зробили цей твір особливо популярним. Крім Бетховена на цю саму тему Паїзієлло написали варіації італійський диригент і композитор Дж. Боттезіні (1821–1889) [9], відомий меценат і покровитель Бетховена граф М. Лихновський (1761–1814), чеський композитор Й. Ванхаль (1739–1813), австрійський піаніст і композитор Ф. Кауер (1751–1831), Й. Гуммель (1778–1837), Н. Паганіні (1782–1840) та інші композитори.

Кардинальне оновлення оперного жанру у XIX столітті на тлі розвитку нового романтичного напрямку викликало в суспільстві нову хвилю інтересу і популярності, що стало поштовхом до створення «вторинної» музики. Це був новий і кульмінаційний етап в розвитку жанрів художнього перекладу (серед них варіації, фантазії, транскрипції, парафрази, ремінісценції, рондо, попури тощо).

Важливими факторами впливу на цей процес в епоху романтизму була поява значної кількості піаністів-віртуозів, які поєднували в собі композиторський талант і підвищену виконавську майстерність, розповсюдження музичної освіти у формі приватних занять і домашнього музикування, діяльність салонів, а також концертної практики музикантів. Саме віртуози, були особливо популярними серед салонної публіки. З одного боку, виконавці демонстрували свої технічні можливості (в цьому випадку можна провести паралель з оперними співаками), з іншого – популяризували невідомі твори та імена багатьох композиторів і давали можливість любителям-музикантам поповнити свій виконавський репертуар улюбленою музикою.

Якщо варіації, фантазії, які були особливо розповсюдженими серед композиторів минулої доби, являли собою усталені жанри, то уявлення про парафраз і транскрипцію поступово, з розвитком композиторської творчості, змінювалися. Крім того, йшло і відносне розмежування цих жанрів, хоча в них було більше спільного, ніж відмінного. У ХІХ столітті під терміном «парафраз» стали розуміти інструментальну фантазію, що містить елементи віртуозності, по-перше, по-друге, тема, як правило, будувалася на основі *вокальних творів* – відомих пісень, романсів, оперних арій тощо. Транскрипція, яка розвивалася паралельно із парафразом і стала також віртуозною за своїм характером, являла собою, переклад для фортепіано симфонічного або вокального твору іншого композитора; за словами Г. Курковського, це була «своєрідна варіація оригінального твору, з поєднанням незмінних і оновлених компонентів» [46]. Обидва жанри за своєю суттю були вторинними.

Стосовно загальноприйнятих визначень нагадаємо, що фортепіанна транскрипція розпочинала свою еволюцію з популяризації творів, які були написані для оркестру чи інших інструментів. Як у випадку із парафразом, для транскрипції характерні були віртуозність і значущість, а також більш самостійний підхід композитора до перекладу музичного твору.

На початку ХІХ століття інформація про фортепіанні парафрази і транскрипції стала інтенсивно поширюватися через каталоги музичних

видавництв і оголошення в музичних періодичних виданнях. Дуже швидко ці жанри розширили свій простір. Підкреслюючи їх популяризаторське значення музичних перекладів (зокрема парафраз), відомий французький музикант-теоретик, композитор, критик, викладач Паризької, а потім Брюссельської консерваторій Франсуа-Жозеф Фетіс (1784–1871) у 1829 році висловив свою думку: «Якби ми могли почути твори великих композиторів у повному складі оркестру, вони, можливо, залишилися б менш відомими. Смак до музики був би менше поширеним, і розвиток цього мистецтва просувався би повільніше» [154].

Серед видатних композиторів і виконавців фортепіанних перекладів різного формату (обробок, віртуозних транскрипцій, парафраз, фантазій та варіацій на відомі теми, ремінісценцій, попури тощо) слід назвати Ф. Калькбрєннера (1784–1849), Ф. Гюнтена (1792–1878), Ф. Давида (1810–1873), Ф. Ліста (1811–1886), С. Тальберга (1812–1871), А. Гензельта (1814–1889), Ш. Алькана (1813–1888), А. Фумагаллі (1828–1856), Г. Бюлова (1830–1894), К. Таузіга (1841–1871). Не можна не відмітити, що оперні теми ставали основою не тільки фортепіанних транскрипцій, а й флейтових (Дж. Гарібольді (1833–1905), Дж. Бріччальді (1818–1881), скрипкових (П. Сарасате (1844–1908)). Композитори наступного покоління – М. Мошковський (1854–1925), Ф. Бузоні (1866–1924), Л. Годовський (1870–1938), Г. Бауер (1873–1951) продовжили традицію художніх перекладів оперної музики.

Традиція оперних перекладань в різних жанрових варіантах не зникне і в ХХ столітті. Її продовжать як композитори, так і виконавці-віртуози (серед останніх виділяються В. Горовиць (1903–1989), Д. Циффра (1921–1994), Г. Гульд (1932–1982)).

Серед композиторів першої половини ХІХ століття до оперних тем найчастіше звертався відомий німецький піаніст, композитор та вчитель **Фрідріх Калькбрєннер** (1784–1849). Свої оперні парафрази він називав фантазіями (іноді – *reminiscentia*, іноді *souvenirs*, тобто спогадами): Фантазія на теми італійських арій (ор.6), Фантазія на тему дуєту Дон-Жуана і Церліни *La ci darem la mano* Моцарта (ор. 33, 1820), Інтродукція і рондо на тему «Весілля

Фігаро» В. Моцарта (ор. 57, 1821). Найчастіше композитор звертався до опер своїх сучасників, серед яких: *Дж. Россіні* (Велика фантазія на тему опери «Граф Орі» (ор.47), Блискучі варіації на тему маршу з опери «Мойсей» ор. 94, 1828)), *Д. Обера* (Фантазія на теми «La sirène» Обера, ор. 180 (1844), Ремінісценції за «Занеттою» Обера, ор. 145 (1841), Фантазія «Ремінісценції за мотивами опери «Діаманти корони» Обера, ор. 152, (1842)), *Дж. Мейєрбер* (Варіації на теми «Роберта-Диявола» ор. 110, (1832)), *В. Белліні* (Фантазія і варіації на тему «Іноземка» ор. 123 (1834), Велика фантазія та блискучі варіації на тему хору з опери «Норма» (ор. 140, 1832), Блискучі варіації на теми «Пірата»); *Г. Доницетті* Блискуче рондолетто на тему з опери «Фаворитка» (ор.150). Калькбреннер зробив художні переклади кількох опер Ф. Галеві, серед яких: Блискуче рондо на тему «Жидівки» Ф. Галеві, ор. 129, Ремінісценції по опері «Гвідо і Жіневра» Ф. Галеві» (ор. 142, 1838), Блискучі фантазії на теми опер *Ф. Галеві* «Королева Кіпру» (ор. 157, 1842), «Карл VI» (ор. 165, 1843), «Мушкетери королеви» (ор. 181, 1846), «Андоррська долина» (ор. 186, 1849). У творчому доробку композитора є також Блискучі варіації на теми опер «Фрейшютц» (ор. 71, 1827), *К.-М. Вебера* і «Фолія» (ор. 18) *Е. Мегюля*.

Високу репутацію серед салонної публіки мав, завдяки своїм фантазіям та варіаціям на оперні теми, німецький піаніст і композитор **Франц Гюnten** (1792–1878), який навчався і тривалий час жив у Парижі. Серед його творів фантазії на теми «Набуко» Дж. Верді, «Діви озера» Дж. Россіні, варіації на теми «Густава» Д. Обера, «Вільгельма Телля» і «Мойсея у Єгипті» Дж. Россіні, «Хрестоносця в Єгипті» Дж. Мейєрбера, «Норми» та «Заїри» В. Белліні [194].

Свій внесок у розвиток оперних перекладів зробив відомий французький композитор **Фелісьєн Давид** (1810–1873), написавши Блискучу фантазію за «Ернані» Дж. Верді. Чотириактна лірична драма італійського композитора, прем'єра якої відбулася у березні 1844 року у Венеції, дуже швидко завоювала театральний простір і набула широкої популярності. Останнє спонукало Давида звернутися до оперного матеріалу Верді і з найпопулярніших тем створити новий твір.

Вже на ранньому творчому етапі до оперної теми звернувся **Фрідерік Шопен** (1810–1849): в 1827 році він написав Варіації на тему з опери «Дон-Жуан» В. Моцарта (ор. 2, B-dur), в 1830 – Варіації для флейти та фортепіано на тему з «Попелюшки» Дж. Россіні, в 1832 – Великий концертний дует для фортепіано і віолончелі на тему з опери «Роберт-Диявол» Дж. Мейєрбера, в 1833 році з'явилися Варіації на тему з опери «Людовик» Ф. Герольда, який пішов з життя, не завершивши свій твір. Дописував оперу, а потім дбав про її постановку Ф. Галеві, близький друг і колега композитора. Прем'єра, яка мала успіх, відбулася у травні 1833 року в Опера-Комік. Тривалий час твір входив до репертуару театру, збираючи повний зал. Цілком ймовірно, що Шопен був на спектаклі і отримав яскраве враження, що спонукало його написати варіації. У 1837 році Шопен пише наступні варіації на тему маршу пуритан з опери «Пуритани» В. Белліні.

До жанру оперних фантазій звертався **Сигізмунд Тальберг**. Його фантазії на теми опер були популярними серед салонної публіки і вважалися вищим досягненням. Першою спробою композитора у цій жанровій сфері стала Фантазія та варіації на теми з опери «Евріанта» К.-М. Вебера (ор. 1), яку було опубліковано у 1827 році. На початку 30-х років з'явилася Велика фантазія та варіації на тему з «Норми» В. Белліні (ор. 12; опубліковано у 1834). Твір одразу набув популярності, хоча після опублікування його було розкритиковано Р. Шуманом. Тальберг, який був піаністом-віртуозом, продовжував працювати в жанрі фантазії і виконував свої твори у власних концертах. Найвидатнішою виявилася Фантазія на оперні теми «Мойсея в Єгипті» Дж. Россіні (ор. 33, 1838), котра викликала справжній фурор. Пізніше композитор написав Фантазію на теми з «Діви озера» Дж. Россіні (ор. 40). До оперного матеріалу Тальберг звертався протягом всього творчого життя: це були опери К.-М. Вебера, Г. Доніцетті, В. Белліні, В. Моцарта, Дж. Верді, Д. Обера. Всі свої вільні обробки популярних тем композитор називав фантазіями.

Відомим піаністом-виконавцем та автором концертних транскрипцій оперних та оркестрових творів був **Адольф фон Гензельт**. До списку його опусів

увійшли увертюри з опер «Фрейшютц», «Оберон», «Евріанта» К. М. Вебера, увертюри «Коріолан», «Егмонт» Л. Бетховена. Композитор створював також концертні варіації на оперні теми, серед яких «Концертні варіації на тему з опери «Любовний напій» Г. Доніцетті» (ор. 1), «Концертні варіації на тему улюбленої арії *Quand je quittai la Normandie* з опери *Роберт-Диявол* Мейєрбера, В-dur» (ор. 11, Куплети Аліси і сцена, № 11, III акт). Гензельт зробив також низку транскрипцій оперних номерів К.-М. Вебера (ор. 19): Хор ельфів, Хор та балет, Пісня нереїд, Арія Резії з опери «Оберон»; Сцена та велика арія Макса, арія Агати із «Фрейшютца»; два дуети («Nimm hin die Seele mein» та «Unter ist mein Stern gegangen»), велика арія Адолара, інтродукція «Dem Frieden Heil nach Sturmestagen» з «Евріанти».

До числа провідних піаністів-віртуозів, нарівні із Ф. Шопеном та Ф. Лістом, у 30-ті – 40-і роки XIX століття входив французький композитор і виконавець **Шарль Алькан**, автор багатьох транскрипцій музики Моцарта, Бетховена, Баха, Гайдна, Глюка, які були видані у збірці «Souvenirs de musique de chambre» (1862). Примітно, що в 1842 році Дж. Мейєрбер, який вважав Алькана найпрекраснішим артистом, замовив йому фортепіанне аранжування увертюри до своєї майбутньої опери «Пророк». Результатом цієї роботи композитор був задоволений.

Автором понад ста творів, серед яких важливе місце посідають фантазії на популярні оперні теми, був також **Адольфо Фумагаллі** (1828–1856), італійський композитор і піаніст-віртуоз. Найбільш відомою була його «Велика фантазія на теми з «Роберта-Диявола» Дж. Мейєрбера» (ор. 106), яку композитор присвятив Ф. Лісту (твір було написано для лівої руки). Коли Фумагаллі виконував фантазію вперше, за свідцтвом Фіорентіно (фельетон критика вийшов у газеті *Le Constitutionnel* за 13 лютого 1855 року), публіка ставала на стільці, щоб впевнитись, що музикант дійсно грає тільки лівою рукою. Після цього навіть з'явилася карикатура, де на лівій руці, якою грає Фумагаллі, п'ятнадцять пальців, в той час коли права рука спокійно тримає сигару. Крім фантазій композитор виконував у своїх концертах численні варіації на теми з опер Дж. Россіні,

Г. Доніцетті, Дж. Верді, Г. Берліоза, а також транскрипції симфонічних номерів, наприклад, Увертюра до «Бенвенуто Челліні» Г. Берліоза (ор. 81) [129].

В контексті даного питання не можна не згадати **Ніколо Паганіні** (1782–1840), який також звертався до оперного матеріалу. Композитору належить скрипкова фантазія «Мойсей» з підзаголовком Варіації на четвертій струні. Твір було написано під враженням музики Дж. Россіні, а саме опери «Мойсей в Єгипті», яку маестро написав і представив італійській публіці в 1818 році. В цей період автор «Севільського цирульника» був вже на вершині своєї популярності. Паганіні, який вражав всю Європу своєю грою, скористувався найвідомішою темою – це була молитва Мойсея «*Dal tuo stellato soglio*» («З твого зоряного престолу») з четвертого акту – і представив публіці новий віртуозний варіант, в якому скрипаль має, граючи лише на одній струні, не тільки продемонструвати різноманітні види техніки у варіаціях, а й створити в самій темі глибокий психологічний образ. Тема молитви, яка по черзі звучить в партіях Мойсея і хору, відрізняється монументальною простотою, внутрішньою величчю й одночасно проникливою лірикою (остання підкреслюється як гнучкістю мелодичної лінії, так і тембром арфи, що супроводжує). Цей характер теми зберігається й у Паганіні, проте подальші варіації мають вже концертний стиль, вимагаючи від соліста високого технічного рівня.

Ференц Ліст (1811–1886) займає особливе місце серед його сучасників – авторів оперних транскрипцій, парафраз, варіацій, фантазій тощо. Починаючи з 1838 року, він серйозно зацікавився піснями Ф. Шуберта і створив близько шістдесяти транскрипцій цих пісень. Він вдало запрограмував їх для численних концертів по всій Європі. Що відрізняло його від деяких сучасників, таких як Мендельсон і Шуман, це те, що він не обмежувався транскрибуванням лише під час свого навчання, а продовжував розвивати цей напрям своєї творчості протягом усього життя [154].

Парафрази і транскрипції Ф. Ліст являють собою художній переклад різних оркестрових, вокальних, скрипкових, фортепіанних творів інших композиторів. Наприклад, для написання своїх транскрипцій, фантазій (так Ліст часто називав

свої фантазії) композитор використовував мелодії з творів В. Белліні, Г. Берліоза, Р. Вагнера, Дж. Верді, М. Глінки, Ш. Гуно, Дж. Мейєрбера, Ф. Мендельсона, В. Моцарта, Н. Паганіні, Дж. Россіні, К. Сен-Санса, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Р. Шумана. Це були не тільки відомі інструментальні, симфонічні, вокальні твори та опери, а й ті, що не були прийняті публікою, або маловідомі. Працюючи над транскрипціями, парафразами, фантазіями тощо, Ліст звертався не тільки до творів композиторів, а й фольклорного матеріалу багатьох європейських культур, в тому числі угорської [77]. Композитор розмежував свої фортепіанні переклади творів інших композиторів за ступенем дотриманості першоджерела та строгості його відтворення у фортепіанній версії з використанням простих технічних прийомів або, навпаки, за ступенем вільного використання тематичного матеріалу, що давало можливість не тільки увести в практику виконавства нові технічні прийоми, а й створити свою драматургічну версію вже існуючого твору. Про це свідчить низка нових позначень для його інтерпретаційних варіантів: обробки, фантазії, парафрази, ремінісценції, транскрипції, фортепіанні партитури тощо.

Відомий диригент **Ганс фон Бюлов** (1830–1894), який знаходився з Лістом, як відомо, не тільки у тісних творчих, а й родинних стосунках, також створював фортепіанні інтерпретації оперних тем. Серед них, наприклад, «Арабески у формі варіацій на улюблену тему з *«Ріголетто»*» ор. 2. [103], «Спогади про оперу *«Бал-маскарад»* Дж. Верді», ор. 17 [106], «Гумористична квадрілья на теми з опери *«Бенвенуто Челліні»* Г. Берліоза» (перше видання у 1879 р.) [104], «Танцювальні мелодії з опер Глюка» [105], які вперше було опубліковано у Мюнхені між 1879 і 1880 роками. Матеріалом відомої «Великої транскрипції» стали теми танцювальних сцен з *«Орфея та Еввідіки»*, *«Альцести»*, *«Іфігенії в Авліді»* та *«Арміди»* К. Глюка. Не пройшов Бюлов і повз опер Р. Вагнера, створивши парафраз на теми квінтету з третього акту *«Нюрнберзьких мейстерзінгерів»* (вперше опубліковано в 1869 році) [105].

Автором оперних транскрипцій був і польський композитор, піаніст-віртуоз **Карл Таузіг** (1841–1871), учень Ф. Ліста. Серед його творів у цьому жанрі

віділяються «Три парафраза на теми «Тристана та Ізольди» Р. Вагнера», і «Фантазія на тему «Гальки» С. Монюшка». Для своїх транскрипцій оперні теми обирав і **Сеймур Шифф** – піаніст середини XIX століття. Як повідомляє дослідниця М. І. Куліш, в його творчому доробку зустрічаються транскрипції та фантазії на теми з опер, таких як «Дон Жуан» В. Моцарта, «Руслан та Людмила» М. Глінки, а також на теми ключових симфонічних творів, таких як Симфонія № 40 соль-мінор В. А. Моцарта, а також Другої, П'ятої та Сьомої симфоній Л. Бетховена. Сам С. Шифф також був представником плеяди імпровізаторів, оскільки більшість його транскрипцій – це частини концертних імпровізацій, які вже були записані після виступу [45].

Велику кількість оперних транскрипцій зробив **Пабло Сарасате** (1844–1908). Це були переклади для скрипки та фортепіано (іноді оркестру), але вони є яскравим показником як композиторських вподобань так і запитів часу. За кількістю перекладів Сарасате майже не поступався Калькбреннеру і Лісту. Перелік його оперних обробок складають «Ремінісценції за оперою Ш. Гуно “Фауст”», Фантазія на тему опери Дж. Верді «Сила долі», Фантазія на теми опери Ф.-А. Буальдьє «Біла дама», Фантазія на теми опери Ш. Гуно «Ромео і Джульєтта», Каприс на тему з опери Ш. Гуно «Мірей», Нова фантазія на теми опери Ш. Гуно «Фауст», Фантазія на теми опери К. М. фон Вебера «Вільний стрілець», Попурі на теми опери Ф. Герольда «Цампа», Фантазія на теми опери Ф. фон Флотова «Марта», Фантазія на теми опери Ж. Бізе «Кармен», Фантазія на теми опери В. А. Моцарта «Чарівна флейта».

Друга половина XIX століття насиченим сформованими протягом століття традиціями виконавства, в тому числі і фортепіанного. Це впливало на практику художніх перекладів оперного матеріалу. Завдяки композиторам і віртуозам, метою яких було не тільки вразити публіку, як це було на початку XIX століття, а й підкреслити ті чи інші почуття оперних героїв, висвітлити нові грані музичного образу, віртуозний арсенал значно розширився, а осмислення художніх образів набуло глибини. Панування «трюковості» (вислів Ф. Ліста) поступається своїм місцем більш глибокому осмисленню образів.

Традицію творчої переробки вже існуючого оперного матеріалу було продовжено композиторами нового покоління, творча активність яких прийшла на кінець XIX і першу третину XX століття. Саме їх творчість виявилась ланкою, що забезпечила перехід від однієї між стильової епохи до другої – вони завершували романтичне XIX століття і починали модерністичне **XX століття**, яке можна вважати **третім періодом** у практиці художніх перекладів оперної музики.

Саме кінець XIX століття і початок XX був *перехідним етапом*, коли в межах усталених традицій зароджувалася нова естетика і нове мистецтво. Це був складний період стильового перезавантаження європейського мистецтва, проте ряд європейських композиторів продовжували традиції, в тому числі і художніх перекладів оперної музики, хоча і не так активно. Серед них був **Клод Дебюссі** (1862–1918), який у 1890 році переклав для двох фортепіано увертюру до опери Р. Вагнера «Летючий голландець».

Значну роль у підтримці традиції транскрибування зіграв **Моріц Мошковський** (1854–1925). Серед його оперних транскрипцій слід відзначити «Кармен» Ж. Бізе (єдине відоме виконання якої належало Морісу Розенталю), а також дві транскрипції вагнерівських опер, які було опубліковано в 1914 році. Дослідниця творчості Мошковського О. Міц підкреслює кілька відмінних рис його транскрипцій: тенденція до насичення звукової тканини, педалізація, яка допомагає створювати динамічний оркестровий ефект. Його аранжування, хоча він використовує простоту та стислість з точки зору кількості нот, не втрачають виразності музичного матеріалу та тембру. Вони успішно адаптують оркестрові інструменти для фортепіано, відображаючи суть оригінальної партитури [49, 50].

Продовжувачів жанру транскрипції на перехідному етапі був і **Ферруччо Бузоні** (1866–1924). В його доробку є багато транскрипцій інструментальних творів, але є також парафраз «Фантазія на теми опери «Багдадський цирульник» Петера Корнеліуса». Історія створення цього опусу незвичайна. Видавець Швальм замовив композиторові фантазію на оперу Корнеліуса. Цікаво, що Бузоні взагалі не знав цієї опери, але в нього була партитура і нотний папір; фортепіано

або іншого інструменту не було. Вже на наступний ранок Бузоні представив рукопис парафразу. Замовник був здивованим швидкістю виконання роботи і задоволений високою якістю твору.

Оперними транскрипціями (хоча й у невеликому об'ємі) займалися **Леопольд Годовський** (1870-1938), який написав «Транскрипції для фортепіано на теми з опери «Фауст» Гуно», «Транскрипції для фортепіано на теми з опери «Трубадур» Верді»), і **Гарольд Бауер** (1873-1951).

Якщо порівняти інтенсивність створення художніх перекладів, в тому числі оперних, в різні історичні періоди, то стає очевидним, що в ХХ столітті оперна тематика застосовується не так часто, як це було в епоху романтизму. Але такі приклади все ж таки існують, що свідчить про міцність традиції. Як зазначив Марк-Андре Роберже, «важливість творчої транскрипції, яка ближча до композиції, ніж до аранжування, знаменує собою існування традиції в музиці ХХ століття» [177]. Її не можна відкинути як несуттєву, навіть якщо вона суперечить прагненню до оригінальності, яке давно лежить в основі творчості багатьох творців ХХ століття. На процес створення художніх перекладів багато в чому вплинув технічний прогрес, який запропонував різні звукозаписуючі пристрої, що дозволяло спілкуватися з музикою в будь-який час. Тому, як зазначає О. Міц, «необхідність у транскрипціях, аранжуваннях, фантазіях та парафразах стала меншою» [50]. Незважаючи на це у ХХ столітті зустрічаються парафрази й транскрипції на оперні теми.

Зміна у ХХ столітті стильового напрямку, розвиток атональної техніки композиції викликала появу нового виду транскрипції. Зіткнення стилів, посттональних експериментів із тональною музикою призвело до появи стильових гібридів [186]. Транскрипції ХХ століття, за Й. Н. Штраусом, представляють сцену боротьби між двома стилями та засобами звуковисотної організації, де: 1) тональна гармонія оригіналу змінюється, позбавляючи звичного способу інтерпретації знайомої музики, і 2) оригінальний твір переосмислюється через призму атональності [186].

Підводячи підсумки слід зазначити, що традиція транскрибування музики має багатовікову історію. Більш молода практика художніх перекладень саме оперного матеріалу набула свого інтенсивного розвитку у XIX столітті, кульмінаційним етапом якої стала творчість Ф. Ліста. Не дивлячись на те, що наприкінці романтичної епохи кількість художніх перекладів значно зменшилась, їх якість не поступалася зразкам попередніх десятиліть.

Варто додати, що протягом XX століття транскрибуванням займалися не тільки композитори. Багато виконавців-інструменталістів зверталися до цього роду творчої діяльності. Так, відомий піаніст-віртуоз XX століття **Володимир Горовіц** (1903–1989) в програмах концертів часто виконував власні художні переклади музики, в тому числі оперної. Одним з таких творів є «Варіації на тему Циганської пісні з опери «Кармен» Ж. Бізе». Іншим знаменитим віртуозом був **Дьордь Циффра** (1921–1994), у перелік творів якого увійшла Фантазія на теми з «Вільгельма Телля» Дж. Россіні.

Одним із найкращих прикладів звертання до оперної тематики у XX столітті є також оперні транскрипції легендарного канадського піаніста **Глена Гульда** (1932–1982). Серед його транскрипцій, як повідомляє Отто Фрідріх, – увертюра до «Мейстерзінгерів», «Подорож Рейном» з «Сутінків богів» та «Ідилії Зігфріда» Р. Вагнера (1973) [171]. Серед робіт Гульда менш відомі його транскрипції творів Ріхарда Штрауса та Яна Сібеліуса [130].

Поштовхом до створення транскрипцій опер Вагнера стало захоплення Глена Гульда романтичною музикою, що зберіглося і в пізніші роки його життя. Музика Вагнера була однією з його найбільших пристрастей (дещо дивовижно з огляду на те, що переважна увага піаніста зазвичай приділяється знаменитим бахівським інтерпретаціям).

Очевидно, що метою Гульда було створення художньо життєздатних творів, які були б набагато кращими, ніж проста переробка оригінальних партитур. Ці транскрипції були спробою створити незалежні, фортепіанні твори, які, за словами самого Гульда, «не звучать як транскрипції» [130].

У транскрипціях Гульда простежується явна тенденція до переосмислення романтичних настроїв Вагнера через прозору призму модерністської естетики. Наприклад, у його транскрипції «Мейстерзінгерів» фінальна поява маршової теми «Мейстерзінгерів» дана в незвично швидкому темпі, а в ідилії Зигфріда низхідна тема колискової має стриманий (на відміну від сентиментальності в оригінальній версії) [127].

Отже, у ХХ столітті жанри художніх перекладів музики продовжили свої існування у творчості західноєвропейських митців, яка потребує окремого дослідження. Наведені у даному підрозділі імена музикантів, які зверталися у своїх творах до оперних перекладів, складають далеко не повний список, але навіть ця невелика частина дозволяє простежити динаміку історичного розвитку цієї творчої традиції від її зародження до сьогодення з кульмінацією у середині ХІХ століття.

1.2. Художні переклади опер у наукових дослідженнях

Дослідження стосовно різних форм транскрибування оперного матеріалу можна розподілити на два напрями – теоретичний та історичний. В джерелах першого з них – це перш за все академічні видання (словники, довідники, енциклопедії, наукові статті з теорії жанру) – містяться визначення музичних термінів та жанрів, що пов'язані з використанням композитором чужого музичного матеріалу (транскрипція, парафраз, фантазія, ремінісценція, попури тощо), надаються жанрові характеристики.

У музикознавчих джерелах ХХ століття, присвячених вивченню сутності парафрази і транскрипції, містяться різні визначення даного поняття. Наприклад, Г. М. Коган відзначає: «Музиканти використовують поняття транскрипція у різних контекстах. Транскрибування музичного твору – це творчий процес адаптації оригіналу для іншого інструмента або ансамблю. В широкому розумінні, це може бути як прямий переклад, так і вільна обробка з внесенням власних інтерпретацій. У вузькому сенсі, транскрипція прагне зберегти характерні

риси оригіналу, але при цьому дозволяє автору внести власні зміни в мелодію, гармонію, ритм та структуру твору» [26].

До жанру художнього перекладу музикознавці відносять фантазії, варіації, транскрипції та більш пізні парафрази, ремінісценції. До цієї групи жанрів можна віднести аранжування, оркестрові переклади або оркестрові твори для інших інструментів. В цій групі виділяється жанр Парафрази та ремінісценцій як відносно нові, що з'явилися у творчості композиторів 19 століття. Композитори створюючи парафрази та ремінісценції дуже часто називали свої твори транскрипціями або фантазіями. Таким прикладом є фантазії Ф. Ліста, які мають назви Ремінісценції за оперою

В самій назві композитор об'єднує фантазію та ремінісценцію. В деяких виданнях термін Фантазія відсутній та дається назва Ремінісценція за оперою У зв'язку із тим, що ремінісценції стали широко розповсюдженими в музичному мистецтві 19 століття вони створили самостійну жанрову групу або підгрупу. Тому, іноді, композитори користувались терміном фантазія, ремінісценція або парафраз, крім того існує термін транскрипція, яка теж може об'єднати ці три жанрових групи (фантазія, парафраз, ремінісценції). Таким чином, виникла необхідність уточнити вищезазначені терміни.

Терміни «парафраз» та «транскрипція» добре відомі в музикознавстві, тим не менш вони потребують уточнення. Жанр «парафраз» має визначення у багатьох словниках та інших джерелах.

Оксфордський словник англійської мови надає три визначення дієслова «перефразувати»:

1. «Передати зміст (письмового або усного уривка, слів автора або оратора), використовуючи інші слова, особливо для досягнення більшої ясності; вільно передати або перекласти».

2. «Зробити переказ; прокоментувати або розширити уривок, щоб розкрити його зміст».

3. «Адаптувати, пристосовувати або змінювати формулювання (вислову чи цитати) або слова (автора чи оратора) відповідно до власної мети».

Хоча всі ці визначення стосуються мовного переказу, жодне з них не є ідеальним для музики. Третє визначення, здається, найбільше підходить: «адаптувати, пристосовувати або змінювати» музичний уривок відповідно до цілей композитора. Це широке визначення дозволяє розглядати музичний парафраз як різноманітну практику. Оксфордський музичний довідник пропонує два схожі визначення, а також згадує шотландський парафраз, який використовує «метричні версії біблійних уривків, що співаються на мелодії псалмів у Шотландській церкві».

Парафраз відрізняється від цитування ще в одному важливому відношенні, незважаючи на значний збіг цих двох категорій. Дж. Бікнелл вважає, що «обмеження» є «однією з необхідних умов прямого й непрямого цитування» [101]. У випадку музичного мистецтва термін «парафраз» означає, що цитований твір або його фрагмент може бути включений в інший музичний твір. Хоча композитор може використовувати перефразований матеріал у своїх творах, це не є обов'язковим. Парафраз може існувати як самостійний музичний матеріал, незалежно від іншого твору. За словами Д. Метцгера, парафрази характеризуються виразним використанням музичних елементів з навколишнього середовища, але не обов'язково включаються в «новий» музичний контекст [165].

Джеремі Уайт Орош у своїй дисертації «Перекладати музику виразно: Музичний парафраз у далекому 20-му столітті» використовує третє визначення («адаптувати, змінювати, пристосовувати») як відправну точку для розуміння поняття парафрази в музиці. Проте деякі філософи розглядають парафраз ближче до першого визначення («використання різних слів, особливо для досягнення більшої ясності»). В. А. Говард у своєму есе «Про музичну цитату» також розглядає музичний парафраз з цікавим підходом [170].

У музиці, так само як і в мові, парафразування часто використовується для покращення комунікації, усунення двозначності. Хоча музика рідко щось «говорить», семантичний парафраз не є обов'язковим прийомом композиції. Проте він не такий рідкісний, як може здатися. Програмна музика, опера та ораторія часто використовують музику для назви, опису чи репрезентації різних

речей, доповнюючи експресивне використання музики. Якщо припустити, що деякі музичні елементи мають описовий характер (наприклад, система лейтмотивів), то два музичні уривки можуть бути перефразованими парами, якщо вони вказують на одну й ту саму річ або подію. Зрозуміло, що в неявній музиці перефразування може бути складним завданням [170].

Музичний парафраз — це один із способів обробки музичного матеріалу, коли композитор або виконавець переосмислює оригінальний твір, вносячи в нього свої інтерпретації та зміни. Розглянемо основні види музичного парафразу:

1) художні перекладення з творчим інструментуванням та змінами фактури: це переосмислення оригінального твору, додаючи власні ідеї та варіації. Композитор може змінювати фактуру, ритміку, гармонію та інші музичні аспекти, зберігаючи при цьому загальний смисл;

2) перекладення, що розкривають оригінальний художній зміст у новому образотворчому ключі: композитор створює новий образ твору, використовуючи оригінальний матеріал. Це може бути зміна тембрів, аранжування для інструментального складу або навіть зміна жанру;

3) вільне аранжування концертного плану з великими «вторгненнями» в оригінальний текст: музикант вільно перетворює оригінальний твір, можливо, додаючи власні музичні ідеї або відхиляючись від оригінальної форми.

Ці види парафраз можуть відрізнитися за ступенем втручання в оригінальний твір, але вони завжди відображають творчий підхід музиканта. Іноді парафраз може навіть відкрити нові шари смислу в музиці та допомогти нам краще розуміти оригінальний твір.

Виникає необхідність розглянути відмінності між термінами «парафраз» та «транскрипція». Їх переклади вказують на ці відмінності: «транскрипція» (transcription) означає переписування, а «парафраз», «парафрази» або «парафразис» (paraphrase) — переказ. З цього можна зрозуміти, що парафраз є більш віддаленим від оригіналу текстом, ніж транскрипція.

У своєму останньому «Словнику стилістики» Кеті Вейлз пропонує конфронтаційне визначення парафразу в різних дисциплінах. У

перекладознавстві вона посилається на Штайнера, який описує парафраз як «вірний, але автономний переказ». У лінгвістиці та стилістиці парафраз визначається як засіб «опису альтернативних варіантів вираження в рамках однієї й тієї самої мови», ідея про те, що «одне й те саме значення може бути виражене різними способами». Однак у літературознавстві вона пропонує радикально применшити значення поняття «парафраз», вважаючи, що «поняття парафразу не залишилося незаперечним» [196].

Парафраз стає самостійним твором, який використовує теми з оперних творів. У цьому жанрі композитор є режисером, який комбінує теми з опери і створює новий твір, призначений для виконання на одному інструменті, зокрема, на фортепіано, в домашніх умовах. Відомі та улюблені теми, мелодії та персонажі можуть звучати в камерному виконанні та не в оперних залах. Слід не забувати, що й за часом такі твори більш короткі, але передають сюжет та драматургію твору.

У загальному розумінні термін «транскрипція» охоплює будь-які зміни музичного твору, від простих або спрощених перекладів для різних інструментів до вільних парафразів або фантазій на тему оригінального твору. У більш точному розумінні транскрипція знаходиться десь між цими двома крайнощами і включає в себе зміни експресії, мелодійних або гармонійних деталей, ритму, форми, а також можливість скорочення або розширення, додавання або виключення голосів, при цьому зберігаючи характерні особливості оригінального твору.

Термін «транскрипція» описує переписування музичного матеріалу, а «парафраз» відображає більш вільний підхід. Ліст, наприклад, розглядав оперні фантазії інакше, ніж інші форми транскрипцій. Від художніх перекладень до вільних аранжувань, вони відрізняються різною переробкою форми та виразністю.

«Основними видами транскрипції є, по-перше, художні перекладення з творчим інструментуванням, незначними змінами фактури, цілісним відтворенням форми і вираженням різних відтінків змісту; по-друге, перекладення, що розкривають оригінальний художній зміст у новому

образотворчому ключі, не спотворюючи його, допускаючи нові фактурні рішення, змістовне аранжування; і, по-третє, вільне аранжування концертного плану з великими «вторгненнями» в оригінальний текст. Від транскрипцій, що істотно перетворюють початкові ідеї, до створення п'єс «за мотивами автора-оригіналу» (фантазія, переказ тощо), їх відрізняє значна переробка форми, доповнення в стилі автора-оригіналу або навпаки».

Зокрема, науковці традиційно стверджують, що транскрипція – це жанр, який вбирає в себе вихідну систему і водночас перекладає її в інший жанр, не заперечуючи засад вихідного жанру [24], або жанр, який інтерпретує жанр з метою виявлення його сутності та зміни його функції, або екстраполяція жанру на нові умови існування з метою інтерпретації жанру, виявлення його сутності та зміни його функції – «дія над жанром», і – при ліберальному ставленні до вихідного матеріалу – пересадка відібраних першоджерел у чуже для них жанрове середовище. Виникає протиріччя: транскрипція – це жанр, його трансплантація – надбудова над жанром.

Транскрипції — це особливий вид музичних творів, які виникають в системі індивідуального композиторського стилю. Якщо розглядати композиторський стиль як групу творів, об'єднаних певними музичними нормами, то транскрипція виступає окремим проявом цього стилю. Вона відображає особистий підхід та неповторність композитора, що надає їй статус справжнього творчого акту. Художня цінність транскрипцій полягає саме у майстерності транскриптора та вираженні авторського стилю [7].

Транскрипція завжди є новою стильовою інтерпретацією оригіналу, цілісною художньою концепцією, що охоплює образно-композиційні аспекти твору, внутрішню єдність змісту і форми, і стає самостійним авторським художнім актом, що репрезентує власну «жанрову домінанту» (за термінологією І. Тукової [68]), тобто мету його створення. Вона виконує естетично-художню функцію, що є одним з основних критеріїв музичного жанру, і відповідно виражає його систему. Функцію транскрипції як жанру підтверджують і її непрямі жанрові

ознаки. Вона визначається засобами реалізації, соціальними та комунікативними чинниками, умовами виконання, потребами репертуару тощо.

Транскрипція також характеризується своєю рідною непередбачуваністю у відносинах з вихідним текстом і наявністю стилістичного синтезу. Цей принцип синтезу відповідає певному характеру взаємодії двох систем: «свій – чужий», «система джерела» – «система видання». Це відрізняє, зокрема, транскрипцію від авторської редакції, яка завжди залишається в межах моностильової системи [7].

Таким чином, при розгляді транскрипції важливим аспектом є жанрова специфіка. Транскрипція – це певний похідний жанр, який враховує характеристики оригінального музичного жанру, але не обмежується ним повністю. Часто транскрипція навіть модифікує оригінал, виражаючи свою гетерогенну природу. Це ускладнює класифікацію транскрипції як єдиного жанрового явища, оскільки її стилістична різноманітність відображається у різних способах адаптації. Зокрема, в назвах музичних творів, таких як симфонії та арії, ми можемо спостерігати своєрідний додаток, який відповідає на питання: що саме є транскрипцією? Це безпосередньо визначає зміст цього жанру [7].

Аранжування музики – це мистецтво переосмислення музичного твору. Музикант, подібно до скульптора, бере за основу оригінальну ідею (пісню, композицію) і, додаючи або змінюючи звукові деталі, гармонії, мелодії та ритми, створює нову, унікальну інтерпретацію. Цей процес дозволяє музиканту виразити свою творчу індивідуальність і значно впливає на те, як ми сприймаємо і розуміємо музику.

Відмінність між оркеструванням та аранжуванням пояснюється так: під час оркестрування фортепіанний клавір композитора перетворюється на повноцінну оркестрову партитуру. У випадку аранжування, навпаки, вже існуючий музичний твір переробляється, додаючи нові музичні теми, модуляції та все необхідне для того, щоб старий твір отримав новий контекст [125].

Оркестрування та інструментування – це творчий процес, під час якого музичний твір набуває нового життя. Музикант, працюючи над оригінальним матеріалом, додає або змінює звукові деталі, гармонії, мелодії та ритми,

створюючи унікальну звукову палітру. Цей процес дозволяє не лише передати задум композитора, але й додати власне бачення, що значно впливає на сприйняття музики слухачами.

Аранжування – це мистецтво переосмислення музики. Воно дозволяє взяти вже відому мелодію і перетворити її на щось унікальне, адаптувавши її до нового стилю, жанру або медіа. Це як написати нову історію, використовуючи старих героїв. Мирослав Скорик у своїх оркестрових обробках капрісів Паганіні продемонстрував високий рівень майстерності аранжувальника. Він не просто переклав скрипкові твори для оркестру, а створив нові музичні світи, збагативши оригінальний матеріал новими гармоніями, ритмами та інструментальними барвами.

Компіляція в аранжуванні – це не просто механічне склеювання готових фрагментів. Це творчий процес, який вимагає від аранжувальника не тільки знання музичної теорії, але й вміння поєднувати різні стилі та жанри. Завдяки компіляції аранжувальник може створювати унікальні музичні образи, які підсилюють емоційний вплив фільму. Аранжувальники часто використовують метод складання, об'єднання різних музичних фрагментів для створення нових композицій. Цей прийом називається компіляцією. Він дозволяє досягти стильової різноманітності, використовуючи фрагменти з опер, програмної музики та інших джерел, які підпорядковуються загальній ідеї фільму [61].

Жанр попурі, який до середини XIX століття став широко поширеною, різноманітною й улюбленою частиною західноєвропейської (французької та німецької) музичної аудиторії, практично зник з концертної арени кількома десятиліттями пізніше. Термін «*potpourri*» (дослівний переклад: «гнилий горщик») спочатку використовували для позначення банки, яка містила різні спеції та овочі [187]. Однак він закріпився в музичній практиці, оскільки метафорично і точно відображав суть новостворюваного мистецького продукту – «банка з мелодіями з існуючих джерел або джерел» [187]. На початку XVIII століття французький видавець К. Баллард [187], «попурі» як назва вперше з'явилася у збірці пісень. Згодом термін «попурі» неодноразово перетинався з

транскрипціями, фантазіями та варіаціями на вибрані теми в тому самому понятійному полі, запроваджуючи конотації, що не мають значення, та уособлюючи сферу «легкої» музики.

Залежно від типу використовуваного матеріалу попури можна розділити на:

- традиційно композиторські, пов'язані з власними музичними реконструкціями, вірні стилю окремого композитора (наприклад, попури «Кадилак» з оперети І. Штрауса «Лицарські пристрасті», попури для великого концерту на тему з опери Ж. Бізе «Кармен» тощо). Це досить невелика група творів. Слід зазначити, що якщо індивідуальний стиль композитора явно простежується, незважаючи на використання чужої музики, шукайте в ньому риси жанрової гібридизації: фантазійні попури, варіації попури тощо;
- твори на основі редакторів-компіляторів – найпоширеніший тип попури, з акцентом на своєрідну експресію збірки-альманаху, використання чужих музичних текстів у клаптиковій техніці.

За принципами оформлення існують інструментальні («чиста» музика) і синтетичні попури. Останнє, безумовно, є сучасним лідером, що активно використовує лінгвістичні, музичні, візуальні, театральні, мультимедійні та інші засоби вираження. Справді, синтетичні форми, здається, підносять (певною мірою) техніку попури з погляду їхніх внутрішніх шарів і потенційного розриву жанрів.

За специфікою жанру «Попури» можна поділити на дві різні групи: «сміх-пародія» і «ремінісценція-рефлексія». Перша зрівнює піднесеність і вульгарність мистецтва, знаходить лінію перетину між «серйозною» і «легкою» музикою, знижує ступінь важливості, недоторканності та сакральності культурної спадщини і показує референції з ніг на голову («вивертає світ навиворіт», за Михайлом Бахтіним). На одній горизонтальній площині і в єдиному смисловому полі існують верх і низ, вони міняються місцями піднесене (класика) і земне (сучасне мистецтво, прикладне мистецтво, ангажоване мистецтво, реклама,

музичні кліпи, медіазаставки, саундтреки до фільмів тощо). Особлива інтеграція художніх прийомів сприяє злиттю попури з жанром поліфонічної кадрили [51].

Другий тип попури – ремінісцентний і рефлексивний, що створює інтимну, камерну атмосферу, занурює слухача у вихор особистих спогадів і часто залишає ностальгічний післямак. Як приклад можна навести попури на основі популярних танців минулого або творів обраних композиторів, артистів або груп. Попри те, що попури не є академічним жанром, воно має спільну основу з ним і також змушує задуматися над багатьма важливими питаннями.

Такий погляд виявляється відповідним багатьом творам сучасної елітарної культури. За словами О. Зінкевич, ці твори черпають зовнішні атрибути з популярної культури, спонукають до роздумів. Слухач, приваблений незвичайністю, яскравістю та непомітністю цих творів, опиняється у стані інтенсивного роздуму над вічним питанням [200].

Упродовж всієї історії розвитку транскрипції інтерес до цього жанру зростав серед видатних композиторів і виконавців, а на початку XXI століття багатий досвід, накопичений у царині транскрипційної творчості спершу самими авторами й виконавцями цих творів, а згодом і науковцями, звісно, сформували практику вивчення транскрипції.

Ця практика сприяла виробленню важливих теоретичних приписів для жанру транскрипції та його художньої оцінки, розширивши тим самим уявлення самих митців про художній потенціал музичної творчості як такої та її воістину невичерпні можливості.

Серед сучасних теоретичних праць особливу увагу привертають праці дослідників О. Жаркова та Н. Золотарьової.

Важливим вкладом в теорію жанру є стаття науковиці Н. Золотарьової. Авторка проводить чіткі межі між такими жанрами, як транскрипція, парафраз, ремінісценція і т.д.

Науковиця Н. Золотарьова проводячи науково-джерелознавчий аналіз в своїй статті «Жанр Reminiscences у фортепіанній творчості Ференца Ліста» дійшла висновку, що зазвичай дослідники тяжіють до недиференційованих

трактувань, уподібнюючи Reminiscences до Fantaisie або Paraphrase. Для специфікації Reminiscences як жанрового феномену залучено наукові підходи, що притаманні жанровій теорії. Вона вважає, що за типологією Г. Бесселера, згідно з підходами інших науковців Reminiscences мають належати до жанру пропонованої музики інструментально-концертного типу. Образно-змістовий підхід, розроблений у працях В. Цуккермана надає можливість установити жанрову специфіку Reminiscences з позиції властивого їм значеннєвого наповнення, яке визначає й формоутворення. Є доречним трактування Reminiscences, виходячи з положень концепції Л. Шаповалової – як своєрідної жанрової метафори оперного цілого, що базується на пересемантизації, концентрації та концертному викладі його інтонаційно-образних ідей. Слід зауважити, що лише Reminiscences (з усіх транскрипційних різновидів) можуть претендувати на наявність жанрової метафори, обумовленої властивою «Спогадам» інтерпретації опери як цілості та її пересемантизацією. Метафоричність жанру Reminiscences взаємодіє з імпровізаційністю, що набуває значення жанрової категорії, згідно з концепціями Л. Березовчук та С. Шипа [28].

Жанри художнього перекладу оперного матеріалу мають спільні риси, але вони також відрізняються. Композитори переосмислюють оригінальний матеріал, вносячи в нього зміни – від засобів виразності до драматургічної лінії. Ці жанри, такі як Парафраз, Фантазія та Ремінісценції, часто переплітаються, але мають свої особливості. Такими особливостями є:

- *Парафраз* - композитор переосмислює окремі теми музичного твору, а не всю оперу. Це як вибірковий підхід, який залежить від композиторського стилю, його особистих вподобань та вподобань публіки;
- *Фантазія* - в цьому жанрі об'єктом відтворення є, також, тема з опери. Це дозволяє композиторам вільно розвивати музичний матеріал.
- *Ремінісценції* - композитори перетворюють всю оперу, надаючи їй новий філософський зміст.

Ці жанри відображають творчість композиторів, які відчують себе вільними в обробці оперного матеріалу. Наприклад, Ференц Ліст поступово

розширював жанр Ремінісценції, перетворюючи його на концертні твори, які включали опери Джузеппе Верді [29].

У своєму авторефераті до дисертації «Художній переклад: проблеми і рішення» О. Жарков досліджує питання поняття «художній переклад». Він зазначає, що під художнім перекладом у музиці розуміється створення нової художньої системи (музичного твору) на основі повного або часткового використання елементів оригіналу (оригінального твору), зафіксованих у нотному тексті. У цьому разі тавтологія «художній» відображає специфіку предмета в тому, що художня природа оригінального твору обов'язково потребує його нового втілення (перекладу), що є можливим за умови художності процесу опрацювання [24].

Так, художній переклад музичного твору – це нова версія твору, в якій він постає як певна інтонаційно-семантична модель, де компоненти твору, що втратили свою первісну цілісність, опрацьовуються й переінтонуються аналогічним чином і набувають нової цілісності в новому втіленні. Останнє визначається вибором матеріалу, методами і засобами переінтонування, новим розвитком, а також художніми цілями і завданнями творця нової версії.

Аналіз теоретичних засад художнього перекладу в музиці виявляє подібний до літературного перекладу момент, що постає як методологічний: у новому тексті співіснують дві мистецькі системи (оригінал і переклад), між ними відбувається взаємодія ідей, стилів і напрямів. Переклад виявляє дистанцію в часі, відносність стандартів точності та аксіологічний підхід. Сам процес перекладу складається з двох етапів: розуміння й осмислення оригінального тексту (декодування) та його нове втілення (перекодування). До особливостей музичного процесу належать єдина мовна система, відсутність «різночитань», основні орієнтири для перевидання оригінального твору, більша роль перекладацької інтерпретації оригіналу, важливе співвідношення оригіналу та перекладу в уяві слухача, переведення нової версії у власний стиль композитора та нова детермінанта дериваційної системи як включеної в жанр перекладу [24].

Існування двох художніх систем – оригіналу та перекладу – є визначальним моментом у перекладі. Наявність обох у перекладеному творі є об'єктивною і не залежить від волі чи бажання перекладача. Функція системи вихідного тексту стає більш очевидною. Художня система перекладу також стає природною завдяки новому мисленню, розумінню, стилю, манері та техніці.

У музичному перекладі «неправильне прочитання», можливе в літературі, перетворюється на питання стилістичного зшивання, правильного переінтонування та відповідності нового контексту оригінальному твору. Художник по-іншому втілює оригінал пісні, використовуючи свій світогляд, спосіб мислення та індивідуальний «погляд» на нього. При перекладі в музиці головним художнім принципом є перевираження оригінального твору. Нова обробка спрямована на нове втілення та переінтонування. Ступінь оновлення може бути найрізноманітнішим: від адаптації до іншого інструментарію до глибокої трансформації загальної концепції твору. Суть музичного перекладу полягає в тому, щоб взяти оригінал музики та втілення її в новому варіанті в індивідуальному стилі композитора. Перекладений таким чином твір являє собою накладення смислів з обох систем, використання вихідного тексту у власному стилі перекладача.

У процесі створення музичного перекладу можна виділити два підходи. Традиційний «технічний» підхід і традиційний «художній» підхід, які зазвичай співіснують і доповнюють один одного. За «технічного» підходу тяга до перекладу стимулюється вимогами педагогічної практики та розширенням концертного репертуару. Так створюються переклади, аранжування та редакції.

Композитор, який вирішив створити нову версію, розуміє оригінальну музику. Його розуміння вирізняється не тільки глибиною й увагою до деталей. Композитор шукає відповідності із самим собою і, якщо потрібно, виявляє «приховані» смисли.

Таким чином, створюються нові смисли, які ближчі перекладачеві. У процесі оновлення тональна інтонація відіграє важливу роль. Інструментарій у перекладі може виконувати дві функції. Він може бути носієм нового образу або

концепції, а може бути «тільки» інструментарієм сучасного перекладача. У перекладі існує взаємозв'язок і перехід між концептом і конкретними переосмисленнями вихідного тексту, однак «випадкові» елементи також впливають на загальну систему.

Помітною віхою в розвитку сучасного музикознавства є концепція дисертації О. Жаркова «Художній переклад у музиці: проблеми та рішення», в якій порушується питання літературного перекладу в музиці та екстраполюється літературний переклад на музичні явища [24]. З цього погляду автор розглядає низку жанрів, включно з транскрипцією. Як таке, дослідження не присвячене винятково даній проблемі, ймовірно, тому в роботі немає спеціального визначення чи систематичного розгляду питання. Водночас О. Жарков робить важливі висновки про жанр і висвітлює найактуальніші питання теорії музичних жанрів загалом. Зокрема, він стверджує, що транскрипції, як і аранжування, редакції та переклади, є особливим видом музичного твору; що версія й оригінал – це взаємодіючі мистецькі системи; що музичний переклад означає «закінчений» музичний текст, що є головною відмінністю від оригінального твору; що в оригіналі процес інтерпретації відіграє важливу роль для перекладача; що композитор нової версії вкладає своє розуміння в оригінальний твір і привносить у цю версію свій стиль і манеру виконання. Нова концепція передбачає переінтонування оригінального твору на рівні виразних засобів – мелодії, ритму, гармонії, тембру, фактури, драматургії, концепції та жанру.

Автор звертає увагу на певній суперечності цієї концепції. По-перше, щодо авторського трактування як самого поняття «музичний переклад», так і жанру, що розглядається в контексті цього перекладу, зокрема транскрипції. На погляд О. Жаркова, питання про те, що саме перекладається в жанрі «музичний переклад», залишається неясним. Адже незважаючи на те, що первісне значення поняття «переклад» так чи інакше пов'язане зі зміною мови, автор називає визначальною рисою музичного перекладу те, що він функціонує в єдиній європейській мовній системі [24].

Серед найважливіших елементів жанру транскрипції автор називає ступінь вторгнення транскриптора-інтерпретатора у вихідний текст (аналогічну думку пізніше висловить С. Шип [84] щодо різних форм роботи автора з музичною моделлю).

Слід також додати, що подібно до того, як науковці не мають єдиної думки при визначенні зовнішніх меж жанру транскрипції, вони не мають єдиної думки і при класифікації його внутрішніх семантичних механізмів (а відтак, і його розмаїття). Цей аналітичний досвід свідчить про певну різноманітність критеріїв оцінювання трансформацій оригіналу в транскрипцію і досить різнорідне розуміння особливостей жанру. Наслідком такого способу вивчення транскрипції є або формалізація її змісту – сукупного виразного ефекту – переважний розгляд широкого спектра окремих авторських прийомів поза рівнем загальних художньо-стилістичних ідей твору, або навпаки – надмірно узагальнене уявлення про ці прийоми та відсутність виокремлення єдиної мотиваційної сфери, необхідної для будь-якого оновлення оригіналу – гармонічного, мелодичного, ритмічного, текстуального, структурно-тематичного, композиційно-драматургічного, а також для будь-якого оновлення оригіналу. Зрештою, таку мотивацію слід шукати в рухливості інтонаційного сенсу транскрипції порівняно з оригіналом.

За останні 30 років у вітчизняному та зарубіжному музикознавстві з'явилися спеціальні роботи про транскрипцію, а також музично-історичні та теоретичні праці, присвячені окремим питанням жанру [7].

Одним із перших сучасних комплексних досліджень, присвячених феномену транскрипції в музиці, є дисертація Л. Седракян «Формування та еволюція жанру фортепіанної транскрипції у Вірменії» [57]. У роботі зроблено спробу продемонструвати теоретичні засади вивчення транскрипції, яка (незважаючи на те, що існує як самостійний жанр уже майже два століття) стала предметом спеціального розгляду. Результати розгляду жанрового зразка авторка узагальнює у вигляді низки ключових теоретичних положень. Ці положення зводяться до таких тез: необхідність обов'язкового порівняльного аналізу з текстами-джерелами, вмотивована похідною природою транскрипції; доцільність

систематичного врахування всіх музично-виразних засобів у транскрипції. Головний висновок дослідника полягає в тому, що транскрипція є справжнім актом творчості та має художню цінність: ці положення Л. Седракяна зрештою стали підґрунтям для подальших досліджень цієї маловивченої галузі творчості.

Особливо важливо підкреслити, що увагу дослідника було приділено маловідомим фортепіанним транскрипціям 21 вірменського композитора (а число відібраних персоналій дуже велике). Це дало змогу автору простежити регіональні особливості розвитку жанру, роль суто етнічних (інтонаційних, ритмічних та інструментальних) елементів, формування вірменських фортепіанних шкіл і регіональних виконавських традицій.

Слід відмітити, що дослідженням питання про транскрипцію займалися і європейські музикознавці. Серед них – Гленн Девід Колтон у своїй праці «Мистецтво фортепіанної транскрипції як критичний коментар» («The art of Piano Transcription as Critical Commentary»). У даній праці досліджується мистецтво фортепіанної транскрипції з акцентом на її ролі як форми критичного коментаря в ширшому контексті музичної інтерпретації та аналізу. Фортепіанна транскрипція - це адаптація для сольного фортепіано твору, від самого початку написаного для іншого інструмента або ансамблю. Хоча транскрипцію часто відзначають за її технічну досконалість і віртуозність, вона також слугує засобом реінтерпретації та реконтекстуалізації оригінального твору [114].

У цьому дослідженні розглядаються історичні та сучасні приклади фортепіанної транскрипції та простежується її розвиток від епохи бароко до наших днів. У ньому підкреслюється внесок у розвиток жанру таких видатних особистостей, як Ференц Ліст, Ферруччо Бузоні та Леопольд Годовський. Завдяки детальному аналізу обраних транскрипцій, у статті показано, як ці твори дають унікальне уявлення про музику, до якої вони адаптовані, проливаючи світло на такі аспекти, як структура, гармонія і тематичний розвиток.

Крім того, у статті розглядається ширше значення фортепіанної транскрипції як форми музичної критики. У ній стверджується, що транскрипції можуть розкрити нові аспекти оригінальних творів, кинути виклик традиційним

інтерпретаціям і спонукати слухачів по-новому поставитися до музики. Замінюючи оркестрові та камерні твори сольними фортепіанними п'єсами, транскрипція часто виявляє нюанси й деталі, що інакше могли б залишитися непоміченими, збагачуючи розуміння і сприйняття музики слухачами.

Методологія дослідження поєднує музикознавчий аналіз і виконавську практику, що дає змогу всебічно поглянути на мистецтво фортепіанної транскрипції. Конкретні приклади транскрипції показують, як піаністи взаємодіють із вихідним матеріалом і по-новому його інтерпретують. Також розглядається роль транскриптора як виконавця і критика, підкреслюються творчі та інтерпретаційні аспекти транскрипції [114].

Також європейські музикознавці вивчали жанрову проблематику парафразу та його історичних витоків, зокрема у статті Георга Бойда (George Boyd) «Розвиток техніки переказу у XV столітті» («The Development of Paraphrase Technique in the Fifteenth Century») зробив спробу пролити світло на питання природи техніки парафразування, простеживши її розвиток протягом п'ятнадцятого століття. Відправною точкою слугуватиме наступне загальне визначення техніки парафразування: використання вже існуючої мелодії як основи для твору, коли з мелодією маніпулюють за допомогою прийомів мелодичної варіації або контрапунктичного розвитку самої мелодії. Застосування варіаційних прийомів і варіювання мелодії відрізняє цю техніку від техніки *cantus firmus*, в якій мелодія викладається без змін здебільшого одним голосом, зазвичай тенором. Переспів, як і парафраз, використовує різні прийоми маніпуляції з уже існуючим матеріалом, але відрізняється від парафразу тим, що його матеріалом є не одна мелодія, а поліфонічна тканина з кількох голосів [102].

Дисертація Джеремі Ороша (Jeremy Orosz) «Translating Music Intelligibly: Musical Paraphrase in the Long 20th Century» є дослідженням практики музичного парафразу впродовж XX століття. Музичний парафраз визначається як адаптація, зміна або прикрашання музичного матеріалу, часто запозиченого з іншого джерела. Його проект побудований навколо одного провідного питання: Якщо композитор запозичує музику з іншого джерела і змінює її для використання в

новому контексті, як він це робить і які його мотиви? Ця збірка з п'яти тематичних досліджень надає репрезентативну (якщо не вичерпну) вибірку багатьох практик, які ми можемо назвати парафразою [170].

Маршалл Роберт (Marshall Robert) у своїй статті «Техніка парафразування Палестрини в його месгах на основі гімнів». («The Paraphrase Technique of Palestrina in His Masses Based on Hymns») досліджує Палестрину як провідного композитора епохи Відродження, що відомий своїм майстерним використанням поліфонії та внеском у розвиток духовної музики. Його меси-парафрази, які адаптують вже існуючі мелодії гімнів, є прикладом його майстерності у переробці та опрацюванні традиційного матеріалу.

Дослідження починається з огляду історичного та музичного контексту, в якому Палестрина створював свої меси-парафрази. Досліджується значення гімну як вихідного матеріалу, враховуючи його літургійну функцію та роль у тогочасній музичній практиці. Далі в статті розглядаються конкретні прийоми, які Палестрина використовував для перетворення мелодій гімну в тканину своїх мес.

Центральне місце в аналізі посідає детальний розгляд кількох парафразованих мес Палестрини, що підкреслює, як він інтегрує мелодії гімнів у поліфонічну фактуру. Дослідження зосереджується на таких аспектах, як мелодична експансія, ритмічна варіація та гармонічний розвиток. Розглядаючи ці елементи, автор показує, як техніка парафразування Палестрини слугує для вшанування оригінальних гімнів, так і для створення нових, багато витканих музичних композицій.

Крім того, в статті обговорюються естетичні та богословські наслідки підходу Палестрини. Стверджується, що його парафразовані меси відображають витончену взаємодію між традицією та інновацією, втілюючи ренесансні ідеали пошани до минулого та творчого переосмислення. Здатність Палестрини зберегти цілісність гімнічної мелодії, вдихнувши в неї нове життя, демонструє його глибоке розуміння як літургійної функції, так і художнього потенціалу техніки парафразування.

Методологія дослідження поєднує музикознавчий аналіз з історичним контекстом, забезпечуючи всебічне розуміння парафразних мес Палестрини. Вписуючи його творчість у ширший контекст ренесансної музики та її еволюціонуючих практик, стаття проливає світло на довготривалу спадщину композиторської техніки Палестрини [162].

Про те жанр парафраз не тільки зустрічається в інструментальній музиці, але і в оперній. Метью Волтон (Mathew Walton) у власній дисертації «Проблеми нарративності в романтичних фортепіанних оперних парафразах» («Issues of Narrativity in the Romantic Piano Opera Paraphrase») досліджує складну взаємодію між нарративністю і музикою в романтичних фортепіанних оперних парафразах. Фортепіанний оперний парафраз – це включення оперних тем і структур у сольну фортепіанну музику, що дає змогу виконавцям передати суть оригінальної опери за допомогою іншого засобу.

Це дослідження починається з опису історії розвитку фортепіанного оперного парафразу в романтичний період. Розглядаються культурні та музичні чинники, що сприяли популярності цього жанру, а також поява таких майстрів-піаністів, як Ференц Ліст, Сигізмунд Тальберг і Карл Таузіг, які відіграли важливу роль у його розвитку.

У центрі уваги цієї праці – вивчення нарративності в цих фортепіанних парафразах. У ній аналізується, як композитори та виконавці передавали драматичну оповідь і взаємодію персонажів суто інструментальними засобами. Розглядаються специфічні прийоми, використовувані для відтворення оперних сцен, емоцій і характерів, такі як тематичні зрушення, динамічні контрасти та текстурні зміни. Вивчаючи ці елементи, дослідження демонструє, як піаністи створюють розвиток оповіді та драматичну напругу в сольній фортепіанній музиці.

У дослідженні також розглядається ширше значення оповіді в романтичних оперних фортепіанних п'єсах. У ньому стверджується, що ці твори не лише демонструють технічну віртуозність, а й функціонують як складні інтерпретації та переосмислення оригінальних оперних творів. У статті стверджується, що

фортепіанний парафраз можна розглядати як форму музичної розповіді, в якій піаніст виступає водночас у ролі оповідача та інтерпретатора, долаючи розрив між оперною сценою та концертною залюю.

У методологічному плані дослідження поєднує музикознавчий аналіз і виконавську практику, щоб дати цілісне уявлення про мистецтво фортепіанної оперної транскрипції. На прикладі таких відомих творів, як «Спогади про *Дон Жуана*» Ліста та «Велика фантазія на тему з опери Россіні *Мойсей*» Гальберга, дослідження показує, як до цих творів включаються наративні елементи [198].

Отже, дослідження художніх перекладів опер свідчать про те, що композитори використовують оперні теми як основу для створення власних творів та базуються на використанні музичного матеріалу оригінальних творів. Варіації, транскрипції, парафрази – це своєрідні музичні колажі, де фрагменти опер поєднуються з оригінальними ідеями композитора. Автори, звертаючись до цих жанрів, створюють нові композиції, спираючись на вже існуючі мелодії та гармонії. Таким чином, відбувається своєрідний діалог між оригіналом і новим твором.

Висновки до першого розділу

Історичний огляд розвитку практики транскрибування музичного матеріалу надав можливості визначити основні етапи цього тривалого процесу, який розпочинався з поліфонічних жанрів XV–XVI століть. В них формувалися та відпрацьовувалися методи роботи з музичними темами (прикладом є твори Палестрини). Цей етап позначено як передісторія, або підготовча фаза.

В практиці художніх перекладів (за терміном О. Жаркова) визначено три основних періоди. *Перший* з них пов'язаний з інструментальними жанрами світської музики XVII – XVIII століть (перш за все варіаціями) та розвитком приватного музикування, оскільки виникла потреба пристосувати велику кількість творів до камерної обстановки. В якості прикладу представлено творчість Дж. Фрескобальді, Й. С. Баха, Г. Ф. Телемана, Г. Ф. Генделя.

Межі *другого періоду* охоплюють кінець XVIII і майже все XIX століття (умовно до вісімдесятих років). Його початок визначається появою перших зразків обробок оперного матеріалу. В свою чергу, період має свої етапи: *перший етап*, коли почали з'являтися варіації та фантазії на оперні теми, – це етап становлення нових і оновлення вже існуючих жанрів, пов'язаний з демонстрацією технічних можливостей виконавців. Він охоплює кінець XVIII і першу третину XIX століття); другий – від середини 30-х до кінця 70-х років XIX століття. Його межі обумовлені поширенням інтересу до опери і як наслідок творчою активністю композиторів по створенню віртуозних художніх перекладів оперних номерів. Цей період має свої етапи: етап становлення (умовно до початку 30-х років включно) нових жанрів та оновлення принципів роботи з матеріалом, зрілий (з середини 30-х років до моменту завершення творчої діяльності Ф. Ліста і його покоління музикантів віртуозів).

На першому етапі композитори (Л. Бетховен, Й. Гуммель, Ф. Гюnten) одночасно передавали музичний стиль першоджерела і дотримувалися власного стилю. Перед композиторами-виконавцями стояли різні задачі: популяризувати опери, задовольняти потреби широкої аудиторії в домашньому музикуванні, вражати публіку виконанням технічних складнощів тощо.

Другий етап відмічений розквітом жанрів художнього перекладу, що було обумовлено попитом слухачів на віртуозні твори, оновленням усталених і народженням нових жанрів, більш вільним підходом композиторів до інструментального втілення оперних ідей.

Третій період умовно починається з 80-х років XIX століття і охоплює наступне XX століття. Його початок обумовлений стильовими змінами у музичному мистецтві (розвитком модерністичних течій з їх новою філософією, кардинальним оновленням музичної мови і жанрової системи). Етап з 1880-х років до, орієнтовно, 1910-х років можна вважати перехідним, оскільки саме в цей період відбуваються великі зсуви в суспільному житті і мистецтві як його віддзеркаленні. Це обумовило початок нової стильової епохи, трансформацію музичного мислення і як наслідок музичної мови, а також жанрової системи. Як

показують результати дослідження, на цьому етапі значно падає інтерес до художніх перекладів, але вони не зникають і переходять на інший рівень творчих інтересів композиторів та виконавців.

РОЗДІЛ II

ОПЕРНІ ПЕРЕКЛАДИ В ПРОЦЕСІ ЖАНРОВОГО РОЗВИТКУ ВІД Л. БЕТХОВЕНА ДО Ф. ЛІСТА

2.1. Жанрова палітра оперних перекладів наприкінці XVIII століття та в першу третину XIX

Кінець XVIII і початок XIX століть були періодом великих інновацій у музиці, зокрема, у розвитку інструментальної віртуозності та розквіту композицій, які взаємодіяли з існуючими оперними творами. Серед цих творів найбільш популярними були спочатку варіації і фантазії на оперні теми; пізніше, ближче до середини XIX століття, свій простір почали завойовувати парафрази та ремінісценції. Виконуючи ці твори, музиканти в більшості випадків мали можливість розкрити свій талант віртуоза і підкорити публіку. Добре знайомі та улюблені оперні теми в якості тематичного матеріалу давали гарантію на успіх нової художньої обробки.

Поява численної кількості фантазій, варіацій, транскрипцій, а далі парафраз та ремінісценцій на оперні теми була тісно пов'язана зі зростанням популярності опери як центрального культурного явища в Європі. З кінця XVIII століття і протягом XIX цей сценічний жанр стає домінуючим, залучаючи велику і різноманітну аудиторію в таких містах, як Відень, Париж, Мілан. Такі композитори, як Вольфганг Амадей Моцарт, Крістоф Вільгальд Глюк, а потім Джоакіно Россіні, Даніель Обер, Джакомо Мейєрбер, Фроманталь Галеві, Вінченцо Белліні, Гаetano Доницетті, Джузеппе Верді та інші створювали твори, якими захоплювалася не лише аристократія, але й зростаючий середній клас. Цьому сприяло оновлення оперного жанру – його демократизація через сюжети, наближення музичного матеріалу до фольклорних зразків (використання пісенних та танцювальних жанрів і форм, інтонаційне і ладове забарвлення музики, певні метроритмічні формули, темброва палітра тощо). Це стосується не тільки комічних і побутових опер, а й багатоактних, в драматургію яких

вводилися персонажі з народу з відповідною музично-стильовою і жанровою характеристикою.

Із зростанням популярності опери виник новий попит на інструментальну музику, яка могла б передати і розвинути її теми. Слухачі, зачаровані мелодіями, які вони чули в оперному театрі, шукали можливості почути ці теми поза межами театру. Цей попит спонукав композиторів і виконавців створювати інструментальні твори, які відсилали до оперних тем, прикрашали і трансформували їх, дозволяючи насолоджуватися музикою в салонах, концертних залах і в приватній обстановці. Фантазії з варіаціями, транскрипції, парафрази, ремінісценції стали ефективним засобом взаємодії з цим матеріалом (останні два з такою жанровою позначкою з'явилися у XIX столітті).

Нагадаємо, що парафраз або ремінісценція на оперні теми – це твір, який запозичує мелодії, мотиви або сцени з існуючої опери, переосмислюючи їх крізь призму індивідуального стилю композитора. Ці твори часто розширювали оригінальні теми, включаючи нові гармонічні фактури, складні варіації та, у випадку віртуозних виконавців, складні технічні пасажі. Метою перекладу було не просто переказати оперну мелодію, а трансформувати її, перетворити знайомий матеріал на новий, самостійний мистецький витвір.

Варіації на оперні теми як прототип жанру оперного парафразу та ремінісценцій бере свій початок у творчості композиторів-класиків, зокрема Людвіга ван Бетховена, який звернувся до опери Ф. Паїзієлло «Мельничиха» і створив шість фортепіанних варіацій в Соль-мажорі на тему дуету «Nel cor più non mi sento». Однак саме у творчості Ф. Ліста цей жанр отримав назву «Ремінісценція» («Спогад») та піднявся на найвищий щабель, особливо в період розквіту романтизму. Його «Спогади про Дон Жуана» (за мотивами опери Моцарта «Дон Жуан») – один з найвідоміших прикладів, що поєднує віртуозну фортепіанну техніку з глибокою емоційною інтерпретацією.

Серед інших композиторів, які зробили свій внесок у розвиток жанру, був Сигізмунд Тальберг, чий Фантазії на теми з «Мойсея» Дж. Россіні та «Дон Паскуале» Г. Доніцетті стали популярними демонстраціями його піаністичних

здібностей. Підхід Тальберга до перекладань чужої музики відрізнявся тим, що композитор підкреслював ясність і елегантність, часто балансує між технічною складністю і відчуттям ліричної краси. Працюючи з оперним матеріалом, Тальберг прагнув виділити саме оперні мелодії, роблячи їх доступними для слухачів і водночас дозволяючи виконавцю продемонструвати майстерність.

Художні переклади оперних тем виконували кілька важливих функцій у музичній культурі XVIII – XIX століть. По-перше, вони дозволяли композиторам і виконавцям працювати з оперним матеріалом за межами театру, розширюючи сферу дії опери до нових аудиторій і контекстів. Це було особливо важливо в епоху, коли відвідування оперного театру було однією з найважливіших форм культурного життя у Європі, але доступ до живих виступів все ще був обмежений для більшої частини населення.

По-друге, ці твори сприяли розвитку інструментальної віртуозності, особливо на фортепіано. Такі композитори, С. Тальберг, Ф. Калькбреннер, Ф. Ліст та інші, використовували транскрибування як засіб розширити технічні межі своїх інструментів, створюючи нові виклики для виконавців і нові можливості для них, щоб вразити публіку. Таким чином, варіації, фантазії, транскрипції на оперні теми стали важливим засобом розвитку технічних і виразових можливостей інструментальної музики.

Нарешті, цей жанр відображає ширшу тенденцію в романтичній музиці: акцент на суб'єктивному вираженні, індивідуальній інтерпретації та трансформації існуючого матеріалу. Перефразовуючи оперні теми, композитори не просто запозичували з інших творів, а активно переосмислювали їх у спосіб, що відображав їхнє власне художнє бачення. Така практика переосмислення минулого матеріалу стала характерною ознакою романтичної естетики, яка цінувала особистісне самовираження та емоційну глибину. Це була практика багатогранної та нерідко глибинної інтерпретації створених іншими авторами музичних образів, яка відкривала широкий простір для творчого мислення композиторів.

Людвіг ван Бетховен вважається однією з найважливіших постатей в історії західної музики. Його творча діяльність поєднала класичний та романтичний періоди, і цей зв'язок призвів до значних інновацій у формі, гармонії та емоційному вираженні. Музика композитора, яка включає симфонії, фортепіанні сонати, струнні квартети та концерти, відома своєю складністю, інтелектуальною глибиною та емоційною силою.

У ранній період творчості Бетховена варіаційна форма була поширеною платформою для композиторів, щоб продемонструвати свою технічну майстерність. Бетховен написав численні цикли варіацій, використовуючи їх не лише як засіб демонстрації володіння інструментом, але й як засіб розвитку тематичного матеріалу в новий спосіб. В якості прикладу можна звернутися до бетховенських варіацій на тему дуету «**Nel cor più non mi sento**» з опери Джованні Паїзієлло «L'amor contrastato, ossia La molinara» («Кохання з перешкодами, або Мельничиха»), зазвичай відомої як «Мельничиха» (1788).

Сюжетна драматургія двоактної комічної опери Паїзієлло будується на розвитку любовної інтриги. У чарівну мірошницю Ракеліну (у першій редакції опери – Амаранта) закохуються суддя Росполоне і барон Каллоандро, який збирається одружитися з баронесою Еудженією. Їм незручно самим відкривати свої почуття селянській дівчині, і вони доручають це нотаріусу Пістофоло. Але і йому це не до душі, оскільки він сам закоханий у Ракеліну. Мельничиха не знає, як їй позбутися настирливих кавалерів, яких вона відверто осміює. До того ж її переслідує ревнива баронеса, яка підозрює барона в невірності. Після комічних перевдягань і буфонних сцен ховань у шафах та втечі невдах Ракеліна віддає свою руку Пістофоло, який з любові до красуні готовий стати мірошником. Баронеса вибачає свого легковажного нареченого, який повернувся з каяттям, і опера закінчується приготуваннями до двох весіль.

Дует, що став матеріалом для варіацій Бетховена, виконується у другому акті опери. Композиційно він складається з двох розділів: перший з них – це дует Ракеліни (сопрано) та Каллоандро (тенор), другий – Ракеліни та нотаріуса

Пістофоло (баритон). Розділи відокремлені невеликим речитативним епізодом. Всі голоси супроводжуються скрипками, альтом і басом контінуо.

Дует починається восьмитактовим інструментальним вступом, після чого в партії Ракеліни звучить тема-куплет. За своєю композиційною формою вона наближена до простої двохчастинної форми, де перша частина – класичний період, що складається з двох речень (4 т. + 4 т.), а друга – період, розширений за рахунок секвентного розвитку (6 т. + 6 т.). Сама тема, яка звучить в соль-мажорі, має ліричний пісенний характер. Особливої м'якості додає музиці ритм сициліани з типовим для неї розміром 6/8.

Варто зазначити композиційні особливості номеру, які з часом стануть традицією побудови ліричних дуетів: жіноча партія повністю повторюється тенором (іноді з варіантами), після чого обидва персонажі разом повторюють першу частину, але у скороченому вигляді. В дуеті Паїзієлло, у другій його частині, яка виконується Каллоандро, повністю повторюється матеріал першої (двадцять тактів), але з новим текстом. Завершення в дванадцять тактів (неповне повторення теми-куплету) виконується двома героями, після чого своєрідною віньеткою виступає оркестрове чотиритактове заключення. Короткий речитатив Каллоандро, під час якого йде зміна персонажів (замість барона, що залишає сцену, виходить нотаріус), виконує функцію зв'язки-переходу до другого розділу.

В другому розділі дуету (розмова між Ракеліною і Пістофоло) повністю повторюється матеріал першого, але з новим текстом. Повне виконання дуету не складало враження одноманітності, оскільки співаки традиційно мали самотійно додавати орнаментуку. Завдяки подібній імпровізаційності кожне проведення теми, як і самого дуету в цілому, звучало по-новому.

Дуетний номер «Мельничихи» примітний тим, що його тема неодноразово використовувалася як основа для інших музичних творів, а завдяки його включенню до збірки Алессандро Парізотті «Arie Antiche» (1885) він посів гідне місце в класичній вокальній педагогіці. В останньому варіанті дует представлений частково (тільки партією Ракеліни в двадцять тактів) і позначений як арієта Ракеліни.

В 1795 році Бетховен створив «Шість варіацій для фортепіано на тему дуету “*Nel cor più non mi sento*”» [Додаток А], Соль-мажор. Серед інших композиторів, які використовували цю тему, можна назвати Ніколо Паганіні («Інтродукція і варіації соль мажор» для скрипки, ор. 38, 1827), Фернандо Сор («Фантазія», ор. 16 для гітари, 1823), Фрідріх Зільхер (флейта і фортепіано), Мауро Джуліані (гітара і клавішні), Луїджі Леньяні (ор. 16 для гітари), Джованні Боттезіні (контрабас), Нікола Антоніо Манфроче, Іоганн Непомук Гуммель і Іоганн Батіст Ванхаль. Існує також версія Теобальда Бьома (Böhm) – *Nel cor più non mi sento*, ор. 4 для флейти та фортепіано.

Поява Шести варіацій має свою історію. Протягом перших кількох років свого перебування у Відні Бетховен був занурений у світське життя – заводив знайомства, давав уроки аристократам, відвідував оперу і писав мало музики. Одного разу аристократка, гостем якої він був, попросила його написати кілька фортепіанних варіацій на мелодії з нової опери Джованні Паїзієлло «Мельничиха». Бетховен, вочевидь, написав їх швидко; вони технічно прості, невеликі за об’ємом.

Тема дуету повторюється Бетховеном в повному обсязі, і її виклад співпадає з оригіналом. Композитор зберігає композиційну форму теми (проста двохчастинна з нетиповим другим періодом, що складається з двох речень по шість тактів, як це було у Паїзієлло), її гармонічний і тональний план, а також пісенний характер, пов’язаний з образом головної героїні опери. Перша варіація будується на мелодичних фігураціях. Гнучкі обігравання основних звуків теми, які завуальовані в сильних і відносно сильних частках тактів, створюють нові обриси мелодичної лінії. Її діапазон відповідає діапазону жіночого голосу. Звертає на себе увагу висхідний рух шістнадцятих у кожній фразі. Особливої м’якості, що підкреслює жіночий характер, надають неприготовлені затримання наприкінці композиційних побудов. Всі перелічені засоби варіювання підкреслюють чистоту і простодушність образу Ракеліни (зазначимо, що в цій варіації Бетховен не виходить за стильові межі Паїзієлло).

У другій варіації чутно вже бетховенський стиль. Варіант мелодії, яка продовжує звучати в партії правої руки у верхньому регістрі, супроводжується гамоподібними висхідними пасажами на початку і далі безперервним рухом шістнадцятих з обіграванням акордових звуків. Використання такої фактури надає образу певної активності, яка набуває своєї сили у наступній варіації.

В третій варіації сильніше відчувається стиль Бетховена: висхідний рух шістнадцятими по акордовим звукам (вони виконуються по чергово правою та лівою руками), співставлення верхнього і нижнього регістрів, використання *sf* в кінці використання у викладенні мелодії в партії правої руки акордової фактури – все це створює контраст і рішучий характер типовий для німецького композитора, проте уводить від оперного образу Ракеліни.

Четверта варіація – це ліричний центр циклу. Бетховен переходить в однойменну тональність соль-мінор, зберігаючи функціональну гармонічну послідовність у першому періоді. У другому періоді замість відхилення у тональність другого ступеня, як це є у Паїзієлло і попередніх варіаціях самого Бетховена, композитор використовує відхилення у тональність четвертого ступеня, що цілком логічно для тональної схеми оригіналу, яка охоплює тональності першого ступеня спорідненості. За загальним характером четверта варіація наближена до італійських арій *la mento*. Граціозність, що притаманна темі оперного дуету, поступається своїм місцем скорботним інтонаціям-зітханням з їх типовим низхідним рухом по секундах. Цей характер підсилюється відсутністю сильних часток тактів (Бетховен використовує міжтактові синкопи і паузи замість сильної частки). В стилі чутливої ламентозності написано і кадансові завершення речень (подвійні затримування). Не виключено, що створюючи цю варіацію, яка далеко уводить від оперного образу, Бетховен віддавав данину моді того часу на італійські опери, або автору «Мельничихи». У той же час, він вдало продемонстрував володіння цим стилем.

П'ята варіація відрізняється своїм скерцозним характером. Тема проводиться у середньому регістрі (партія лівої руки) у двоголосному викладенні – в основі лежить поширений у класичній музиці низхідний рух по інтервалах

«золотого ходу валторн», який пізніше використали у симфоніях Й. Гайдн і сам Бетховен. Супроводжує тему короткі, з паузами між ними «бісерні» пасажі, в яких іноді нібито розчиняються звуки теми. Їхня іскриста легкість, а також прозорість фактури, високий регістр додають образу особливої крихкості.

Шоста варіація виконує роль фіналу. Композитор змінює композиційну форму: після повного проведення теми, яка завуальована у гармонічних фігураціях в партіях обох рук, звучать додаткові розділи. Перший з них за типом розвитку тематичного матеріалу наближається до мотивної розробки, при цьому зберігається квадратна структура побудов. Спочатку повторюється перша фраза теми (її мелодія звучить в басовому регістрі, потім – у верхньому, Перегукування регістрів продовжується, але з фактурним варіюванням і модуляційним ходом у тональність другого ступеня в кінці (зменшений септакорд замість тоніки Соль-мажору). Структурно все це визначається як тонально розімкнутий період у вісім тактів. За ним, на матеріалі першої фрази другої частини теми варіацій, формується наступний восьмитактовий період, який тонально більш нестійкий. У розвитку теми Бетховен продовжує використовувати принцип регістрового перегукування теми на фоні гармонічних фігурацій. Октавне подвоєння мелодії додає темі більш насиченого звучання, а тональна нестійкість і введення в кадансах подвійної домінанти у вигляді зменшеного септакорду створює короточасну напругу. Заклучний третій період (4 т. + 4 т. + 3 т. доповнення) тематично побудовано на початковій фразі теми. Цікавим є те, що тут Бетховен скористався іншого роду перегукуванням – тональними співставленнями: тематичний двотакт проводиться в До-мажорі, потім – в Соль мажорі, а потім знову у цих двох тональностях, але з мелодичним варіюванням. Невелике, в три такти, доповнення завершує цикл. Таким чином, остання варіація функціонально виступає не тільки як варіація в чистому вигляді; вона містить в собі елементи розробки і репризи-завершення.

У своєму варіаційному циклі Л. Бетховен відтворив стиль не тільки Паїзієлло, а й епохи, іноді підсилюючи галантність, притаманну музиці XVIII століття, іноді апелюючи до італійського ламентозного співу, властивого

барочній опері. Проте в цьому опусі не менш яскраво прослуховується і стиль самого Бетховена, якому притаманна контрастна драматургія, що спирається на співставлення образів, які втілюють стриману лірику і міць й спрямованість духу; музична мова відзначена використанням тональних, динамічних, регістрових, фактурних та інших контрастів.

Сучасником Л. Бетховена, який звертався до оперної тематики був **Йоганн Непомук Гуммель** (1778–1837), учень В. Моцарта, важлива фігура в період переходу між двома стильовими епохами – класицизмом і романтизмом. Його творчий доробок складають фортепіанні концерти, сонати, варіації, рондо, фантазії, п'єси, а також тріо, квінтети, септети, опери, балети, концерти для духових і струнних інструментів та інші. Не минув композитор і перетворення фрагментів популярних на той час опер. Для втілення свого інтерпретаційного бачення композитор обирає жанр і форму варіацій, найбільш розповсюджених серед композиторів цього періоду. Раннім його опусом стали **«Варіації на тему опери «Кастор і Полукс» Воглера»** ор. 6 (оперу німецького композитора Воглера було поставлено в Мангеймі в 1791 році). Враховуючи те, що Гуммель навчався у Моцарта і Сальєрі (з 1886 до 1888 року), не дивно, що за своїм за стильовими якостями Варіації продовжують класичну лінію В. Моцарта і за технічними параметрами не дуже складні на відміну від більш пізнього Гуммеля. Це була одна із перших спроб транскрибувати і розвивати оперний матеріал. Цікаве те, що цикл написаний для фортепіано з оркестром і нагадує невелике концертно у варіаційній формі, в якому тема проводиться то оркестром, то солістом. Варто зазначити і наявність наприкінці фортепіанної каденції, після якої знову проводиться солістом і оркестром тема.

Наступною творчою спробою стали **«Варіації на теми опери «Два дні» Л. Керубіні»** ор. 9 (1802). Триактна комічна опера італійця Л. Керубіні, одного із засновників Паризької консерваторії, була представлена публіці в 1800 році в театрі Фейдо і мала назву «Два дні, або Водовоз». Це був один з перших зразків нового жанру опери-спасіння, який народився під впливом революційних подій 1789 року і подальших перемог Наполеона. Лібрето Буйї не було вдалим, але

опера зацікавила парижан своєю музикою. Деякі мелодії швидко запам'ятались і в контексті соціально-політичних умов набули популярності. Слідуючи запитам часу, Й. Гуммель скористався однією з оперних тем і написав черговий цикл із семи варіацій, використовуючи мелодичний і фактурний типи варіювання. Розвиток теми в циклі вибудовується за принципом поступового технічного ускладнення в кожній наступній варіації. Ритмічними засобами Гуммель створює ілюзію прискорення темпу – рівномірні вісімки замінюються на тріолі, а потім на шістнадцяті (варіації 1, 2, 3). Створення все більшої напруги досягається ущільненням фактури (додаються поступово голоси, перетворюючи гомофонно-гармонічний склад на чотириголосну хоральну тканину (варіація 4). У п'ятій варіації чітко виділяються три «партитурних» пласти – самостійні розвинуті мелодія і бас, а поміж ними пульсуюча вісімками гармонічна середина. За таким само принципом будується наступна шоста варіація. Її відмінністю є використання в середній частині канонічного проведення теми в октавному подвоєнні. Сьома варіація виконує функцію розширеної коди, де композитор використовує різновиди техніки: гамоподібний паралельний або протилежний рух в партіях правої та лівої рук, потім рух паралельними терціями і секстами змінюється на гармонічні фігурації в партії правої руки, які підтримують проведення мелодичної лінії в середніх голосах, а потім в басу. Завершує варіацію-коду тривале тоніко-домінантове кадансування рішучого характеру.

Через деякий час Гуммель звернувся до опери «Фолія» популярного на той час французького композитора Етьєна Мегюля і продовжив свої творчі експерименти, написавши на цей раз цикл варіацій для фортепіано і флейти, який за стилем майже не відрізняється від попереднього. Повна назва – **«Варіації на тему Романса з «Фолії» Мегюля»**, ор. 14.

1804 рік був відзначений появою нового циклу: **«Варіації на тему пісні з опери «Двоє маленьких савойців» Далейрака»** ор. 15. Одноактну оперу-комік Н. Далейрака було поставлено на початку 1789 року в театрі Комеді-Італьян. Легкий побутовий сюжет і приємна музика сподобалися публіці, а пісня *Escouto*

d'Jeannetto тривалий час зберігала свою популярність. Саме вона стала темою варіацій Й. Гуммеля.

Гуммель звернувся і до опери ще одного значного композитора епохи Наполеона – Ніколо Ізуара. Це була «Попелюшка», яку представили в театрі Фейдо в 1810 році. Опера не змогла довго протриматися на сцені, але деякі її номери запам'ятались своєю легкістю та витонченістю. Один з них був покладений в основу циклу «**Варіації на тему маршу з «Попелюшки»**», ор. 40 (1811).

Новий варіаційний цикл було створено в 1815 році. Це були «**Варіації на тему «Арміди» Глюка**», ор. 57 [Додаток Б] – віртуозний твір, що демонструє майстерне володіння Гуммелем варіаційною формою та його вміння адаптувати оперні теми для фортепіано. Твір, заснований на класичній темі, що має відповідну класичному стилю форму, має певні стильові елементи раннього романтизму. Композитор, який вже мав на той час достатній досвід у жанрі варіацій, розробляє оригінальну тему за допомогою піаністичної фігурації, гармонічного розвитку та фактурного варіювання.

Варто нагадати, що «Арміда» К. В. Глюка (1777) була однією з реформатоських опер композитора і добре відома не тільки своєю музикою, а й тими суперечками «глюкістів» і «пічіністів», які йшли навколо неї. В опері Глюк прагнув спростити та посилити емоційний вплив музики, зменшивши надмірну орнаментальність і зосередившись на драматичній експресії. Тема, яку Гуммель вибрав з «Арміди», характеризується ліризмом і простотою, чіткістю мелодичних ліній і прозорістю гармоній – все це робило її дуже зручною для варіацій (гармонічних, фактурних).

Гуммель був вже майстром варіаційної форми, жанру, який процвітав у пізньокласичний та ранньоромантичний періоди. Його варіації, як правило, підтримували баланс між демонстрацією технічного блиску та збереженням цілісності вихідної теми. В варіаціях на тему Арміди Гуммель, зберігаючи тему Глюка, вводить складні піаністичні прийоми. Твір слугує водночас і вшануванням

оперного новаторства Глюка, і демонстрацією віртуозного володіння Гуммелем фортепіано як віртуозним інструментом.

Варіації відкриваються величним, урочистим вступом, який створює підґрунтя для розгортання теми. Цей вступ не походить від оригінального матеріалу Глюка, а слугує формальною прелюдією, яка задає тональність і настрій твору. Вступ позначений драматичними акордами, арпеджіо та динамічними контрастами, що передвіщають технічні труднощі, які будуть висунуті у варіаціях.

Тема, взята з «Арміди», викладена в простій, ліричній манері, вірній оригінальній оперній мелодії Глюка. Гуммель зберігає класичну елегантність теми, з чіткими структурами фраз і стриманою орнаментикою (форма теми проста двохчастинна). Гармонічна основа проста, складається переважно з тонічних і домінантових акордів з рідкісними подвійними домінантами. Простота теми дає Гуммелю змогу використати більш складну фактуру та гармонію в наступних варіаціях. Кожна варіація вводить нові технічні та гармонічні елементи, пропонуючи піаністу можливість дослідити цілу низку віртуозних та виразних прийомів.

У першій варіації композитор вводить делікатну орнаментикою та короткі пасажі, прикрашаючи початкову тему граціозними перегукуваннями рук та швидкими фігураціями, м'якими хроматизмами. Тема залишається чітко впізнаваною, а додані прикраси надають варіації відчуття легкості та спритності. Гармонічно перша варіація залишається близькою до оригіналу, але Гуммель вводить кілька хроматичних перехідних тонів, які додають тонкого гармонічного забарвлення та елегантності.

Друга варіація вводить синкопи та ритмічні зсуви, створюючи більш грайливу та динамічну інтерпретацію теми. Автор зміщує акценти з основних часток, надаючи варіації ритмічної різноманітності. Щодо гармонічної мови, то ця варіація починає більше відхилятися від оригіналу, включаючи подвійні домінанти і зменшені акорди, які додають напруження. Синкопованими ритмами

та більш складними гармонічними послідовностями ця варіація позначена як кульмінаційний момент у творі.

У третій варіації Гуммель повертається до більш ліричного підходу, але з більш експансивним і виразним фразуванням. Ця варіація відрізняється довгими, плавними лініями, які вимагають від піаніста підтримувати співочий тон і контролювати динамічну форму фраз. Орнаментака тут більш приглушена порівняно з першою варіацією, що дозволяє виразній глибині теми проступити назовні. У гармонічному плані Гуммель вводить модуляції у віддалені тональності, створюючи більш розлогий гармонічний ландшафт. Ця варіація є однією з найбільш емоційно насичених.

Четверта варіація відзначається швидкими арпеджіо та блискучим технічним виконанням. Гуммель демонструє здатність піаніста виконувати широкі арпеджовані фігури, зберігаючи при цьому ясність і точність. Тема занурена у фактуру арпеджіо, що вимагає від піаніста вивести мелодію серед віртуозних пасажів.

У п'ятій варіації Гуммель вводить контрапунктичну фактуру, а тема звучить в імітації між руками. Ця варіація демонструє контрапунктичні навички Гуммеля, оскільки він сплітає кілька голосів разом, зберігаючи при цьому цілісність оригінальної теми.

Шоста варіація зміщується в паралельний мінор, вносячи темніший, похмуріший тон. Ця варіація різко контрастує з попередніми як за настроєм, так і за гармонічною мовою. Мінорна тональність вводить нові гармонічні напруження, і Гуммель більш широко використовує хроматизм та дисонанси.

У сьомій варіації Гуммель вводить подвоєння октави в обох руках, створюючи потужне, насичене звучання. Ця варіація відзначається бравурним стилем, сміливими динамічними контрастами та сильними ритмічними акцентами.

Восьма варіація дає момент перепочинку, повертаючись до більш ліричного та експресивного стилю. Гуммель спрощує фактуру, дозволяючи мелодії вільно

звучати без прикрас та віртуозної демонстрації попередніх варіацій. Для цієї варіації характерний плавний, кантабельний стиль, з довгими фразами на легато.

Дев'ята варіація вводить поліритмію, де права рука грає тризвуки на фоні подвійних ритмів у лівій руці. Це створює відчуття ритмічної складності та напруги, оскільки обидві руки є ритмічно незалежними, але повинні залишатися синхронізованими. Варіація також відзначається швидкими змінами в динаміці та артикуляції.

Фінальна варіація слугує грандіозною кульмінацією всього твору. Гуммель поєднує технічні елементи попередніх варіацій, включаючи віртуозні пасажі, подвоєння октав та гармонічну складність, щоб створити захоплююче завершення. Варіація наростає в інтенсивності, приводячи до тріумфальної кульмінації, яка демонструє весь спектр технічних і виразних можливостей піаніста.

В 1833 році Й. Гуммель написав «**Фантазію на тему «Весілля Фігаро» Моцарта**», ор.124. Можливо, це була данина моді, оскільки в цей час стало з'являтися багато саме фантазій на оперні теми. Але Гуммель не відійшов від свого стилю. Його Фантазія представляє собою видозмінену форму варіацій: тема (з арії Фігаро з першого акту) одразу проводиться у зміненому вигляді і далі має мотивну розробку, що є для композитора новим кроком. Варіації мають віртуозний стиль, насичені фактурними і динамічними контрастами, що надає темі різні емоційні стани.

Отже, звертаючись до опери Й. Гуммель обирав добре відомий матеріал для його обробки. Основним жанром залишалися варіації, в яких він проявив себе справжнім майстром.

Франц (Франсуа) Гюnten (1792–1878), відносно менш відома постать у великій історії романтичної музики, часто залишається в тіні своїх сучасників. Проте вплив Гюнтена на культуру фортепіанної музики ХІХ століття, особливо в жанрі салонної музики, був значним. Його твори широко виконувалися в паризьких салонах і користувалися значною популярністю по всій Європі [201].

Кар'єрою піаніста-віртуоза і композитора Ф. Гюнтен багато в чому був зобов'язаний Фрідріху Калькбреннеру, у якого навчався, переїхавши у 1821 році до Парижа, і який допоміг молодому музикантові вдосконалити свою техніку і композиторський стиль. Гюнтен швидко отримав доступ до елітних кіл, де процвітала салонна музика.

Нагадаємо, що Париж на початку XIX століття був епіцентром мистецьких та музичних пошуків. Зростання салонної культури, де звучала музика, читалися вірші, обговорювалася література та живопис, створило попит на композиції, які могли б розважати, не будучи надто складними для музикантів-аматорів. Музика Ф. Гюнтена, що характеризувалася ліричною чарівністю і помірною технічною складністю, ідеально вписувалася в це середовище [201].

Під час перебування в Парижі Ф. Гюнтен багато писав, зосереджуючись на коротких, характерних п'єсах для фортепіано. Ці твори часто будувалися як варіації, танці або ліричні мініатюри – форми, популярні в салонах. Його музика набула широкого розповсюдження завдяки нотним виданням, потрапляючи до домівок по всій Європі та сприяючи поширенню фортепіанної культури. Популярність Ф. Гюнтена в Парижі ознаменувала пік його композиторської кар'єри, його твори часто виконували на приватних салонах і вечорах [201].

Гюнтен був однією з центральних фігур у музичному житті салонів. Салонна музика, призначалася для невеликих зібрань і домашніх розваг, вона була доступною для піаністів-аматорів і водночас дарувала естетичну насолоду слухачам. У ній звучали ліричні мелодії, елегантні гармонії і часто зустрічалися такі п'єси, як вальси, полонези та ноктюрни [201].

Фортепіанні композиції Гюнтена, зокрема, такі твори, як *Rêverie* («Мрія») та *Romance sans paroles* («Пісня без слів»), є прикладом цього жанру. Ці п'єси відносно короткі, мелодичні та уникають складних технічних вимог, які могли б обмежити їхню привабливість для непрофесійних музикантів. Однак, незважаючи на позірну простоту, багато творів Гюнтена демонструють витончену композиторську техніку, особливо у варіаційному розвитку тематичного матеріалу.

Доступність музики Ф. Гюнтена означала, що вона ідеально підходила для зростаючої аудиторії середнього класу. У міру того, як все більше домогосподарств купували фортепіано, зростав попит на музику, яку могли виконувати музиканти-аматори. Твори Ф. Гюнтена заповнили цю нішу, і його популярність стрімко зросла по всій Європі. Його композиції також сприяли бурхливому розвитку ринку фортепіанної музики, який стрімко зростав, оскільки видавці заробляли на попиті на друковану музику.

Незважаючи на своє визнання, музика Ф. Гюнтена, яка популяризувала легкий салонний стиль, поступово втрачала популярність, що було пов'язано з появою більш технічно складної та емоційно глибокої музики, прикладом якої є творчість таких композиторів, як Шопен, Шуман та Ліст, а також розвитком концертної діяльності і відкриттям нових концертних залів. Оскільки останні став основним місцем для музичних виступів, попит на салонну музику зменшився значно зменшився.

Однак спадщина Ф. Гюнтена полягає в його внеску в демократизацію фортепіанної музики. Його композиції відіграли ключову роль у тому, що фортепіанна музика стала доступною для ширшої аудиторії, а його педагогічні праці допомогли сформувати спосіб викладання гри на фортепіано для музикантів-аматорів. Хоча його, можливо, не пам'ятають як одного з великих новаторів романтичної музики, його вплив на музичну культуру XIX століття залишається значним.

Традиція написання фортепіанних варіацій на оперні теми була надзвичайно популярною у XIX столітті. Франц Гюnten, плідний композитор салонної музики, зробив свій внесок у цю традицію, створивши для виконання в чотири руки **«Варіації на тему «Мойсея в Єгипті» Дж. Россіні»,** ор. 25 [Додаток В]. Нагадаємо, що фортепіанні дуети, відігравала життєво важливу роль побутовому музикуванню XIX століття. Такі твори Ф. Гюнтена, задовольняли зростаючий ринок середнього класу, дозволяючи музикантам-аматорам відтворювати оперні сцени у себе вдома.

Триактну оперу «Мойсей в Єгипті» Дж. Россіні, до якої звернувся Ф. Гюnten, вперше було поставлено в Неаполі в 1818 році. Лібрето А. Тоттоли засноване на біблійній історії про Вихід євреїв з Єгипту. Після переїзду в Париж в 1824 році, Россіні вирішив опанувати жанр «великої опери». За вимогами головної паризької сцени, яка ставила «великі» опери, твір мав бути чотирьох-п'ятиактним, з розвиненою драматургією, складним сплетінням сюжетних ліній, великою кількістю хорових сцен і обов'язковим балетом. Італійський маестро, якого вітала вся Європа і який знаходився вже на вершині своєї слави, вирішив опанувати улюблений жанр французької публіки, створивши спочатку в 1826 році триактну оперу «Облога Коринфа» (це була друга редакція двоактного «Магомета II»), а потім, в 1827 році, для тієї ж Королівської академії музики (Гранд-Опера), – другу редакцію «Мойсея у Єгипті», але вже у чотирьох актах і назвавши її «Мойсей і фараон, або Перехід через Чермне море» (Червоне море). Крім нового акту, Россіні додав кілька персонажів та змінив імена героїв. Ця «французька» версія опери була прийнята і публікою, і критиками, тож з'явився запит на фортепіанні переклади її номерів.

Саме до неї звернувся Ф. Гюnten. Тему для своїх варіацій він взяв з дуету Аменофіса, сина фараона, та Анаїди, доньки єврейського священика і племінниці Мойсея. Таємне кохання молодої пари, що ускладнюється політичною та релігійною напруженістю між їхніми народами, є однією з драматургічних ліній опери. Цей дует, («*Dov'è mai quel core amante*»), звучить у першому акті опери.

Для свого твору Гюnten обрав форму теми з варіаціями – форму, яка була популярною протягом XIX століття. В новій версії оригінальний оперний матеріал дещо спрощений, щоб відповідати технічним можливостям піаністів-аматорів. Тема дуету викладена в ясному, ліричному стилі, зі збереженням мелодичних контурів та емоційних станів оперного варіанту, в той же час оркестрова фактура адаптована до форми, доступної для фортепіано.

Мелодія звучить переважно у партії першого фортепіано (у верхньому регістрі), з ніжним акордовим супроводом у партії другого фортепіано.

Гармонічний розвиток залишається вірним оригінальному задуму Россіні, що складається переважно з класичних тоніко-домінантових співвідношень.

У *першій варіації* у партію першого фортепіано композитор вводить мелізми, в той час як партія другого інструменту зберігає просту гармонічну підтримку. До оригінальної мелодії додаються трелі, граційні форшлаги, що підкреслюють виразний потенціал теми, не надто відхиляючись від її первісного характеру. Ця варіація підкреслює ліричність, вимагаючи від виконавців легкого дотику, щоб зберегти елегантність мелодії.

Друга варіація відрізняється ритмічною складністю – композитор змінює основні довжини в темі. Пунктирний ритм мелодії надає музиці більш динамічного і живого характеру. Ця варіація також вводить більш складну взаємодію між двома руками, причому ліва рука бере на себе більш активну роль у гармонічному розвитку.

У *третьій варіації* Гюnten застосовує контрапунктичні прийоми, влітаючи тему в більш складну фактуру. Мелодія передається між двома виконавцями, а права і ліва руки беруть участь у діалозі. Ця варіація вводить імітаційні пасажі та більш складний гармонічний рух, демонструючи композиторську майстерність Ф. Гюнтена в адаптації оперного матеріалу до більш складної фортепіанної фактури.

Четверта варіація представляє драматичну зміну характеру, з віртуозними пасажами, що домінують у фактурі. Вводяться швидкі гами, арпеджіо та октавні пасажі, що розширюють технічні можливості виконавців. Варіація різко контрастує з попередніми більш ліричними частинами, створюючи момент драматизму. Важливо те, що технічний блиск варіації не порушує цілісної структури і не перевантажує тематичний матеріал.

Фінал слугує урочистим завершенням твору. Ф. Гюnten поєднує віртуозні пасажі з потужними акордовими розділами, що ведуть до драматичної кульмінації. Фактура ускладнюється, обидві партії фортепіано насичені акцентами. Динамічний діапазон розширюється, і варіація завершується тріумфальною кодою, яка завершує твір.

У всіх варіаціях Ф. Гюnten зберігає тісний зв'язок з гармонічною мовою оригіналу Россіні, хоча і вносить незначні зміни для створення контрасту та різноманіття. Гармонічні послідовності, як правило, діатонічні, з випадковими хроматичними вкрапленнями, які додають кольору та напруги, особливо у мінорних варіаціях. Використання Гюntenом гармонічних варіацій є класичним, що відображає його мету створити музику, доступну для піаністів-аматорів.

Тематичний розвиток у варіаціях також відносно стриманий, оскільки Ф. Гюnten намагається зберегти основний мелодичний контур теми Россіні в кожній варіації. Композитор зосереджується на використанні фактурного арсеналу і різноманіття ритмічних малюнків, що дозволяє темі залишатися легко впізнаваною впродовж усього твору. Такий підхід є типовим для салонної музики, де метою часто було розважити, не перевантажуючи виконавця чи слухача складністю.

Незважаючи на простоту, використаної Ф. Гюntenом теми, розглянуті варіації демонструють витонченість композиторської техніки. Рішення Гюntена побудувати свої варіації на матеріалі цього дуету відображає популярність опер Россіні та привабливість італійської опери для слухачів XIX століття.

Отже, аналіз художніх перекладів оперних тем на ранньому етапі цієї творчої показав, що композитори найчастіше зверталися до жанру варіацій, який вже був давно опанованим. Автори великої кількості варіаційних циклів продовжували розвивати технічні прийоми, розкриваючи можливості виконавців, з одного боку, з іншого – задовольняли запити публіки, її бажання почути улюблену музику за межами театру, надаючи при цьому знайомим темам іншого кольору.

2.2. Художні переклади оперного матеріалу в середині XIX століття

Середина XIX століття стала свідком розквіту віртуозної інструментальної музики, особливо в царині фортепіанної композиції. Одним з найцікавіших явищ цього періоду був жанр парафраз і ремінісценцій, які композитори часто називали фантазіями або концертними варіаціями. Ці твори, написані переважно для

солуючих інструментів, були аранжуваннями або вільними імпровізаціями на популярні оперні теми. Вони слугували мостом між концертною сценою та оперним театром, пропонуючи піаністам та іншим інструменталістам можливість продемонструвати свою технічну майстерність, користуючись при цьому славою улюблених оперних творів. Торкаючись цього питання не можна відкидати і матеріальну сторону, яка, також була двигуном музично-виконавського прогресу (якщо не головним), оскільки саме публіка підтримувала не тільки творче, а й фізичне життя композиторів.

У середині XIX століття опера домінувала в європейському культурному просторі. Твори таких композиторів, як Дж. Россіні, Г. Доніцетті, В. Белліні, Ф. А. Буальдьє, Д. Обер, Ф. Галеві, Дж. Мейєрбер, а пізніше Дж. Верді були надзвичайно популярними на всьому континенті. Для багатьох слухачів відвідування оперного театру було рідкісною та особливою подією через географічні чи фінансові обмеження. Це створило попит на більш доступну музику цих опер, і, таким чином, інструментальні фантазії та парафрази стали засобом для людей насолодитися відомими аріями і темами в більш камерній обстановці, наприклад, на фортепіанному сольному концерті або в салоні.

Художні переклади можна розглядати як відображення захоплення романтизму емоційною експресією, віртуозністю та індивідуальною інтерпретацією вже існуючого твору. Парафрази часто були дуже особистими переробками відомих тем, а творчість композитора проявлялася через складні варіації, прикраси та нові гармонічні обробки.

Парафраз, ремінісценція та оперна фантазія були тісно пов'язані між собою. Парафразування передбачало взяття тем чи мелодій з опери та прикрашання їх новими музичними ідеями, додаванням віртуозних пасажів, яких не було в оригінальній партитурі. Це дозволяло виконавцю не лише продемонструвати технічну майстерність, але й наповнити свою інтерпретацію особистим художнім чуттям.

Прототипом ремінісценції була оперна фантазія, в якій нанизували кілька впізнаваних мелодій з однієї опери, створюючи своєрідну музичну оповідь, що

викликала емоційний зв'язок з оригіналом. Ці оперні фантазії часто були популярними серед слухачів, оскільки вони втілювали зміст всієї опери у кілька хвилин віртуозного виконання.

З іншого боку, фантазія на оперні теми, як правило, була складнішою композицією, яка часто брала теми з кількох опер або частин опери і розвивала їх за допомогою довгих варіацій, фуг або імпровізацій. Свобода і творчість, пов'язані зі створенням фантазії, дозволяли композиторам експериментувати з формою, фактурою і гармонією так, як це було неможливо в жорсткій структурі традиційних оперних композицій.

Кільком композиторам приписують формування та вдосконалення жанру оперних парафраз та появу жанру ремінісценції у середині XIX століття. Головним серед них є Ференц Ліст, чий ремінісценції на опери Верді, Белліні та Доницетті створили міцну модель цього жанру. Серед найвідоміших прикладів – «Спогади про Норму» (за мотивами «Норми» Белліні) та «Спогади про Дон Жуана» (за мотивами «Дон Жуана» Моцарта). Ці твори ілюструють сліпучі технічні вимоги Ліста та його здатність передати суть опери у стислому і трансформованому форматі.

Сигізмунд Тальберг був ще однією ключовою фігурою в цьому жанрі, відомий своєю технікою «три руки», яка створювала враження, що на фортепіано одночасно грають три незалежні голоси. Його парафрази, такі як «Велика фантазія на тему «Сомнамбула» та «Велика фантазія на тему «Гугеноти», користувалися успіхом у публіки, вирізняючись пишними мелодіями та вражаючою віртуозністю.

Серед інших видатних композиторів, які зробили свій внесок у цей жанр, Шарль-Валентин Алькан, Анрі Герц та Адольф фон Гензельт. Хоча вони не настільки відомі сьогодні, як Ліст і Тальберг, вони також створили блискучі парафрази та фантазії, які широко цінувалися публікою XIX століття.

Жанри, що передували парафразам та ремінісценціям, представляли собою унікальний перетин оперної традиції та інструментальної віртуозності в середині дев'ятнадцятого століття. Ці твори дозволили слухачам долучитися до опери у

новому та доступному форматі, а виконавцям – продемонструвати свої технічні та інтерпретаційні навички. Такі композитори, як Ф. Калькбреннер, С. Гальберг, Ф. Ліст та інші допомогли перетворити цей жанр на особливу форму концертної музики, яка зачарувала слухачів по всій Європі.

Одним із сучасників як Л. Бетховена, так і Ф. Ліста, який зробив великий вклад в розвиток фортепіанного мистецтва і популяризації опери у формі художніх перекладів оперних номерів, був **Фрідріх Калькбреннер (1785–1849)**. Найвпливовіший з піаністів і композиторів епохи раннього романтизму, він більшу частину свого життя провів у Парижі, де здобув репутацію віртуозного піаніста і педагога. Ф. Калькбреннер належав до музичної еліти Парижа, і його твори відображали смаки того часу, часто поєднуючи блиск з елегантністю. Свою музику композитор писав для салонного середовища, задовольняючи як технічні вимоги професійних піаністів, так і естетичні вподобання аристократичної публіки. Відомо, що музикант відіграв важливу роль у популяризації ще невідомого в Парижі Ф. Шопена, адже саме концерт, організований Калькбреннером і Плейелем у лютому 1832 року, став початком зрілої кар'єри Ф. Шопена.

Творча спадщина композитора включає фортепіанні сонати, концерти та тріо, прелюдії, ноктюрни, токати, рондо, фантазії, варіації та інш. Найбільша частина фортепіанної творчості Ф. Калькбреннера – це варіації, фантазії та рондо на оперні та інші теми (загалом близько 80 опусів) Вони були створені переважно на замовлення видавців і призначені для аматорів з високим рівнем фортепіанної підготовки.

Починаючи з раннього етапу композиторської діяльності і до кінця творчого шляху, Калькбреннер звертався до художніх перекладів, використовуючи музичні теми з опер В. Моцарта, К.-М. Вебера, Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, Е. Мегюля, Д. Обера, Дж. Мейєрбера, Ф. Галеві. Опери цих композиторів склали основний репертуар головних театрів Парижа – Королівської академії музики (вона відома також під назвою Гранд-Опера),

Опера-Комік та Італійського театру, а теми, які були обрані в якості тематичного матеріалу – найбільш яскравими, відомими й популярними.

Варто підкреслити, що Ф. Калькбреннер зробив найбільшу кількість перекладів опер Ф. Галеві, ніж інші композитори, включаючи Ф. Ліста. Серед них: «Жидівка», «Гвідо і Жіневра», «Королева Кіпру», «Карл VI», «Мушкетери королеви», «Андоррська долина».

Блискуча фантазія «Ремінісценції за оперою «Гвідо і Жіневра» Ф. Галеві», ор. 142 Ф. Калькбреннера [Додаток Г] є репрезентативним твором жанру фортепіанної фантазії XIX століття. В контексті романтизму цей жанр набув певних змін, викликаних новими поглядами на постать митця і на сутність творчості, а також під впливом розвитку програмності. Поєднання характерної для фантазії імпровізаційності, яка, знімаючи всі обмеження, дозволяла різного роду експерименти, і оперної сюжетності зробило цей жанр найбільш демократичним і популярним. Нагадаємо, що в епоху романтизму програмність виступала найважливішим засобом демократизації музичного мистецтва.

Нагадаємо, що фантазії на оперні теми, відповідаючи вимогам часу, були найбільш популярним жанром у XIX столітті. Ці твори, як правило, передбачали перетворення тем з відомих опер у віртуозні фортепіанні п'єси. Багато композиторів плідно працювало в цьому жанрі, створюючи твори, які апелювали до захоплення публіки оперою і водночас дозволяли піаністам продемонструвати свої технічні навички. Блискуча фантазія «Ремінісценції за оперою «Гвідо і Жіневра» Ф. Галеві» Ф. Калькбреннера слідує цій традиції і поєднує віртуозний піанізм з ліричною експресією, характерною для салонних композицій, які були популярні серед паризької публіки. Вона слугує водночас даниною поваги Фроманталю Галеві й засобом для демонстрації віртуозності піаніста-виконавця.

«Гвідо і Жіневра» – це другий після «Жидівки» твір Ф. Галеві, написаний в жанрі «великої» французької опери. Його прем'єра відбулася в Королівській академії музики в 1838 році і справило велике враження. Цьому сприяли інтригуюче лібрето Е. Скріба, захоплююча музика і розкішна постановка. Дія опери відбувається в 1552 році недалеко від Флоренції. Сюжетна фабула

зводиться до наступного: під час маскараду молодий скульптор Гвідо зустрічає і дочку Козімо Медічі Жіневру, яку давно вже кохає. Всі готуються до весілля Жіневри і герцога Манфреді. Коханка герцога Річарда вирішила помститися за його зраду, отруївши наречену. Їй допомагає кондотьєр-розбійник Форте Браччо. Під час весілля, коли всі дивилися балет, отруєна подарованим шарфом Жіневра падає за мертво. Всі думають, що це чума, яка прийшла у Флоренцію.

В сімейному склепі, де поховали Жіневру, Гвідо прощається з нею. В ніч розбійники пробралися в склеп, щоб пограбувати. Жіневра прийшовши до тями виходить на свіже повітря і йде в дім до нареченого. Але бачить там веселощі і Річарду разом з Манфреді, який жене наречену, прийнявши її за привид. Через деякий час вони обидва гинуть від чуми. Гвідо знаходить на площі знесилену Жіневру і разом з нею покидає Флоренцію. Рік по тому у далекому селищі Козімо Медічі несподівано зустрічає свою дочку. З'ясувавши, що відбулося, він дає згоду на її одруження з Гвідо.

Опера, як і багато творів Галеві, одразу стала популярною, тому з'явився запит на появу перекладів для фортепіано її улюблених номерів або творчих обробок тем. Ліст, який ще в 1835 році створив Велику фантазію за темами «Жидівки», одразу після її прем'єри, тепер мандрував. Тож, у Калькбрєннера не було на цей час конкурента (відомо, що композитор написав Блискуче рондо на тему «Жидівки» Ф. Галеві, ор. 129), і він знову звернувся до нового твору найпопулярнішого в цей час французького композитора, скориставшись темами з Романсу Гвідо (I акт), Арії Гвідо (III акт), дуєту Гвідо і Жіневри (IV акт) і балетного номеру (I акт).

Романс Гвідо (№ 3) в драматургії опери виконує функцію експозиції головних ліричних героїв. Це – музичний портрет закоханого Гвідо і опосередкована характеристика Жіневри. У цьому романсі молодий скульптор розповідає свою історію: рік тому в цьому ж селищі під час свята він уперше побачив вбрану в селянський костюм Жіневру, яка, не назвавши свого імені, пообіцяла рівно через рік повернутися. Тепер він чекає на повернення коханої, і жодні вмовляння чи обіцянки багатства не можуть змусити його покинути це

глухе місце. У ліричному романсі розкриваються глибокі почуття Гвідо до незнайомки й одночасно створюється її романтичний портрет. Плавні обриси й широкий діапазон мелодичних фраз, притаманна жанру романсу секстовість, м'якість оркестрового супроводу, в якому виокремлюються тембри кларнетів і флейт, *pizzicato* віолончелей та арпеджіо арфи, надають музиці особливу теплоту та проникливість.

Арія Гвідо (№ 16) композиційно знаходиться в центрі третього акту і виконує функцію лірико-драматичної кульмінації. Молодий скульптор, знаходячись в сімейному склепі Медічі поряд Жіневрою оплакує свою втрату. Мелодично розвинені, заокруглені фрази, м'який, гітарний стиль супроводу, строфічна форма наближають арію до жанру романсу, в якому розкриваються відтінки глибоких переживань Гвідо. Нова хвиля почуттів, викликана розставанням, що наближається, відображена в другій частині арії, експресивний характер якої підкреслено тембром арфи, що її супроводжує. Обидві теми введено Калькбреннером у «Ремінісценції».

Сцена і дует Гвідо і Жіневри (№ 22, IV акт) грає роль щасливої розв'язки у драматургічній лінії кохання молодої пари. Необхідно зазначити, що цей номер починається з проведення в оркестрі теми романсу Гвідо (№ 3) і сам дует теж буде починатися цією темою. Зміст дуету наступний: Гвідо і воскресла Жіневра радіють зустрічі і вирішують назавжди покинути Флоренцію, щоб бути разом. В музиці Галеві втілив різноманітні, іноді контрастні почуття героїв – страждання і радість, страх перед чумою і бандою, яка хазяйнує в місті, коливання між почуттями і законом, нова хвиля надії і любові. Ця сцена вразила чутливу паризьку публіку, а ліричний дует з гнучкою мелодичною лінією, гармонічним і тональним різноманіттям став, як і романс, особливо популярним.

Балетна сцена, яка композиційно знаходиться перед фіналом другого акту в загальній драматургії виконує функцію драматичної кульмінації: саме під час свого весілля з герцогом Манфреді, коли всі присутні дивляться балет, отруєна Жіневра падає замертво. Наступна фінальна сцена, трагічна за характером, різко контрастує зі святковою весільною ходою і розкішним балетом. Такий контраст,

викликаний несподіваним сюжетним поворотом і характером сцен, справив велике враження на публіку. Після прем'єри опери Галеві ціла низка номерів, в тому числі і балетний, були визначені критиками як найбільш вдалі. Не виключено, що саме це спонукало Калькбрєннера звернутися до опери, яка мала величезний успіх, і обрати для своєї фантазії саме цей оперний матеріал.

Блискуча фантазія Калькбрєннера написана у вільній формі, яка поєднується із варіаційною. Варто звернути увагу, що така форма фантазії, яка складається з контрастних, тематично самостійних і завершених частин (контрастно-складена) і додатково включає тему з варіаціями, увійшла в практику ХІХ століття. Більш раннім, ніж твір Калькбрєннера, прикладом є Блискуча фантазія Ф. Ліста на теми з опери Ф. Галеві «Жидівка» (1835 рік).

Інтродукція «Ремінісценцій за оперою «Гвідо і Жіневра» Ф. Галеві» (саме так позначено автором цей розділ) за характером тематичного матеріалу, його розвитку, фактури виконує функцію вступу. Прямих цитувань опери Калькбрєннер тут уникає, проте співставляє контрастні за характером мотиви, які інтонаційно пов'язані зі сценою весілля (на початку вступного розділу) і наступними драматичними подіями (середина вступного розділу). Драматизму додає низхідний рух мелодичних фраз, їх гостропунктирний ритм, імітаційне проведення основного мотиву в середині вступного розділу, додавання хроматизмів, альтерованих та зменшених септакордів і ущільнення акордової фактури. Всі ці засоби створюють також атмосферу непередбачуваності. Завершення інтродукції має просвітлений характер – зміна фактури на розгорнуті пасажі, перехід в однойменний D-dur, приглушена динаміка знімають напругу середини.

Втілюючи в музиці основні психологічні стани, Калькбрєннер в той же час надає їй концертного характеру через використання пасажів, щільного акордового викладу, пунктирних ритмів (тт. 12–19), октавних дублювань (тт. 12–19; 30–35).

Перший розділ фантазії будується на матеріалі арії Гвідо g-moll з третьої дії (№ 16, сцена в склепі). Це середина музичного твору, що має риси варіаційної форми, а саме тему та одну варіацію з імпровізаційним характером. Калькбрєннер

повністю цитує першу частину арії в оригінальній тональності. Тему, яку Галеві написав у простій двохчастинній формі з повторенням четвертого речення і її подальший розвиток (все це складає першу частину загальної форми першого розділу – складна тричастинна) Калькбреннер викладає мелодію в октавному подвоєнні і змінює ритм її фортепіанного супроводу: замість рівномірних шістнадцятих у розмірі 2/4 він використовує тріолі вісімками, утворюючи таким чином поліритмію. Такий прийом робить звучання теми більш широким і ліричним. Розвиток тематичного матеріалу Калькбреннер продовжує у розгорнутій віртуозній варіації. Композитор зберігає високий регістр теми (друга і третя октави), звуки якої розосереджені по верхівках широких за своїм діапазоном пасажів тридцять другими, що «перекликаються» між лівої та правою рукою, створюючи своєрідний «діалог» між ними з гармонічною акордовою підтримкою. Поступово фактура ущільнюється, наростає динаміка, що посилює емоційний стан героя, його розпач. В самому кінці варіації звучить віртуозна каденція у вигляді довгого пасажного каскаду, який модулює з тональності g-moll в далекий Des-dur. Цей прийом з великим ефектом використовується в середніх розділах твору, де раптові модуляції допомагають підтримувати інтерес слухача і сприяють імпровізаційному, рапсодичному характеру твору.

В тональності Des-dur починається *другий розділ* фантазії. Музичну основу повільного *Adagio espressivo il cante* складає тема Романсу Гвідо (№ 3), яка одночасно є однією з тем ліричного дуету Жіневри і Гвідо з четвертого акту (№ 22, Сцена і дует, G-dur). В клавирі опери вона звучить спочатку у симфонічному вступі, а потім після сцени на початку самого дуету. Калькбреннер проводить повністю куплет Романсу (форма двохчастинна репризна a – a¹ – b – a¹) в тональності Des-dur. Лише в другій частині, у порівнянні з клавиром опери, композитор робить невеликі скорочення.

Далі композитор вільно розвиває тематичний матеріал у кількох епізодах, для яких характерним є контрастні співставлення. Спочатку, в епізоді *moderato* (дев'ять тактів) експресивно звучать низхідні мелодичні фрази (в супроводі гармонічних фігурацій), які завершуються дрібним низхідним пасажем, що

охоплює всі реєстри фортепіано; останній епізод – фінальний. Він поєднує риси розробки і заключення: вільне варіювання тематичного матеріалу з використанням синкопованого ритму, гармонічної пульсації, тональної нестійкості, секвентного розвитку, стрімкими пасажами та музичними прикрасами – трелями, що створюють ефект емоційної напруги. Завершується другий розділ фантазії низхідними та висхідними фігуритурними пасажами з хроматичними та діатонічними прохідними звуками на *staccato* основного звуку «ля». Важливим для підвищення в цьому розділі фантазії емоційної напруги є ущільнення акордової фактури і поступове прискорення темпу.

У фінальному *третьому розділі Allegretto* фантазії Ф. Калькбреннер використовує Балетну сцену (№12, III акт), прямо цитуючи з оригіналу опери тему першого танцю *Pas de cinq*. Стрімка, легка тема передає святковий настрій. Фінал має тональну єдність та написаний у d-moll. Дана тема викладена у гомофонно-гармонічній фактурі. Проте надалі мелодія оперної теми зазнає варіативного розвитку, що ускладнюється зворотами та фігураціями, але акордовий супровід залишається незмінними. Надалі відбувається використання фігуративних підголосків разом з основною мелодією (вона видозмінена), що має імпровізаційний характер. Однак композитор знову застосовує мелодичну фігурацію з прохідними хроматичними та діатонічними звуками у вигляді пасажів у супроводі акордів. Остаточне перетворення оперної теми спостерігається на заключному етапі. Ф. Калькбреннер застосовує арпеджовані пасажі у ритмі тріолей шістнадцятими у поєднанні акордового супроводу, що містить t–s–D співвідношення. Завершується фантазія динамічними висхідними секстолями, що чергуються у лівій та правій руці, надаючи розвитку експресії та напруги з наступним фінальним ре-мінорним акордом, що стверджує головну тональність всього твору.

Отже, використавши кілька оперних номерів, до того ж в іншій, ніж в опері, послідовності, Ф. Калькбреннер не тільки створив їх концертну версію, а й втілює основну драматургічну лінію. Цікавим є те, що його твір починається загальним вступом, в якому проглядається загальна лінія опери Галеві: від урочистого свята

через драматичні події до щасливої розв'язки, гармонії та умиротворення. В основній частині фантазії Калькбреннер задіяв драматургічний принцип поеми (або балади): переказ загальної історії про кохання молодої пари починається з кульмінаційної фази, найбільш драматичного моменту – велика втрата Гвідо (№ 16). Наступний романс Гвідо (№ 3) повертає слухачів назад і нагадує, з чого все починалося. Але тема кохання (саме так варто її називати) звучить і у четвертому акті, коли Гвідо знайшов Жіневру і обставини склалися так, що вони змогли поєднатися. Тому один і той самий номер у Калькбреннера виконує подвійну драматургічну функцію. Аналогічно можна трактувати і хореографічну сцену (12). *Pas de cinq* відкриває балетну картину, і в цей час нічого не передвіщає трагедії, навкруги панує тільки свято. В фінальному розділі фантазії введення теми *Pas de cinq* сприймається логічним та обґрунтованим – молода пара отримала батьківське благословення на шлюб. Таким чином, Калькбреннер зміг поєднати дві драматургічні лінії – оперну і власну.

Стосовно жанрового аналізу доробку композитора слід відзначити перевагу жанру фантазії (саме з неї почав Калькбреннер свою роботу з оперними темами інших композиторів, створивши в ранній період творчості Фантазію на теми італійських арій, ор. 6). Далі були написані Фантазія на тему дуету Дон-Жуана і Церліни з опери Моцарта (ор.33). В цьому жанрі композитор працюватиме і далі, до кінця творчого шляху.

Велику частину оперних перекладів складають **варіації**, наприклад: «Блискучі варіації на тему з опери *Фолія* Мегюля» ор. 18 (рік не встановлено), «Варіації на тему вальсу з опери *Дон-Жуан* Моцарта» ор. 38 (1818), «Блискучі варіації на тему *Фрейшютца* Вебера» ор. 71 (1827), «Блискучі варіації на тему маршу з опери *Мойсей* Россіні» ор. 21 (1828), «Блискучі варіації на тему *Пірата* Белліні» ор. 98 (1829), Варіації на тему арії з опери *Граф Орї* Россіні» ор. 92 (1830) «Варіації на тему *Норми* Белліні» ор. 122 (1834). Дуже часто композитор об'єднує жанр фантазії, для якої характерна вільна форма, і варіації з усталеною формою та методами розвитку або поєднує в одному творі варіації і рондо. Іноді таке поєднання відображено у самій назві твору (наприклад, «Фантазія і варіації на

тему з опери *Іноземка* Белліні» ор. 123 (1834), «Велика фантазія і блискучі варіації на тему хору з *Норми*» ор. 140 (рік першої публікації не встановлено) або «Варіації і рондо на тему романсу з опери *Фолія* Е. Мегюля» ор. 18 (1802). Зустрічаються серед творів Калькбреннера також *рондо* і *рондолетто*: «Блискуче рондо на тему *Жидівки* Галеві» ор. 129 (1835), «Блискуче рондолетто на тему з опери *Фаворітка* Доніцетті» ор. 150 (1841) та інші.

Починаючи з тридцятих років, Калькбреннер пише Спогади про опери, називаючи їх *souvenirs*: «Спогади про *Роберта-Диявола* Мейєрбера» («Souvenir de 'Robert le Diable' for Piano») ор. 110 (1832), «Спогади про *Занетту* Обера» («Souvenirs de 'Zanetta'») ор. 145 (1841) та інші. Серед оперних перекладів Ф. Калькбреннера зустрічаються також *попуррі* (*Mélange*): «Попуррі на теми опери *Занетта* Обера» ор. 70, «Попуррі на теми *Хрестоносця в Єгипті* Мейєрбера», ор. 77 (1825), «Попурі на теми опери *Лесток* Обера» ор. 124 (1834).

Отже творчий доробок композитора демонструє жанрове різноманіття оперних перекладів, серед яких варіації і фантазії займають провідне положення.

Сигізмунд Тальберг (1812-1871), один з найвидатніших концертних піаністів XIX століття, значною мірою спричинився до популярності фортепіанного парафразування на оперні теми. Хоча його твори зникли з сучасного концертного репертуару, його оперні фантазії та парафрази розглядаються в цій дисертації, щоб відновити інтерес до цього жанру як такого жанру, що має свою історію та популярність у сьогоденні. Приблизно з 1832 до 1862 року Тальберг виконував ці парафрази на концертних сценах Європи, Південної Америки та Сполучених Штатів. Унікальне поєднання опери та фортепіано, доповнене використанням Тальбергом техніки гри в три руки, робить ці твори надзвичайно ефектними у сольних програмах. Його найбільший музичний внесок полягає у вдосконаленні техніки гри в три руки, за допомогою якої мелодична лінія проектується з ілюзією двох окремих акомпануючих рук. Однак після смерті композитора його твори поступово зникли з фортепіанного репертуару [110].

С. Тальберг створив понад тридцять оперних парафраз і фантазій, які слугували основним засобом для його творчості було використання техніки гри в три руки, винайденої віртуозним арфістом Еліасом Періш-Альварсом. Музикант вивчав теорію і композицію у віденського композитора і теоретика Симона Сехтера (1788-1867), навчався гри на фортепіано і розвинув свою чудову техніку у видатного піаніста і композитора Й. Н. Гуммеля (1778-1837), чії композиції вже тоді розширювали межі фортепіанної техніки того часу. Тальберг отримав всебічну освіту і вільно володів німецькою, італійською, французькою та англійською мовами. Такі мовні навички, безумовно, стали неоціненними пізніше, під час його численних концертних турів Європою, Північною та Південною Америкою. З 14 років він мав великий успіх як салонний піаніст, а через два роки були опубліковані його перші твори. Його міжнародна кар'єра розпочалася у 1830 році, коли він гастролював в Англії та Німеччині, а згодом і в інших європейських країнах. У 1836 році Тальберг досяг значного успіху і слави в Парижі, а наступного року його популярність ще більше зросла, коли Ференц Ліст повернувся зі Швейцарії, щоб оскаржити позицію С. Тальберга як провідного піаніста-віртуоза в Парижі. Ліст написав статтю в музичному ревію, в якій жорстко розкритикував твори Тальберга [191].

Ворожість між ними практично припинилася після знаменитої «фортепіанної дуелі» в салоні принцеси в 1837 році. Як відомо, на тому концерті бурхлива, нестандартна віртуозність Ф. Ліста була технічно вищою (за визнанням самого С. Тальберга), але спокій і ретельна градація тонів С. Тальберга припали до душі багатьом, кого відлякувала пристрасна музична особистість Ф. Ліста. Спільний концерт все ж став символічним примиренням і був скріплений домовленістю про співпрацю з іншими відомими віртуозами (в тому числі Шопеном) у створенні по одній варіації на музичний твір, як данину пам'яті принцесі [191].

Вплив гри С. Тальберга здебільшого залежав від його «техніки трьох рук», коли мелодія, зіграна великими пальцями в середньому регістрі клавіатури, створює ілюзію, що для її виконання потрібні три руки. Це виконання викликало

захоплення. Пізніше з'ясувалося, що основний композиційний прийом С. Тальберга був досить простим: центральна мелодія просто орнаментована зверху і знизу складним контрапунктом і акордами. Тим не менш, імідж С. Тальберга як дивовижного композитора-віртуоза був створений, і популярний карикатурист того часу зобразив його як такого, що має 10 рук. Роберт Шуман як музичний критик досить схвально відгукнувся про низку творів Тальберга [191].

Найцікавішими творами, в яких композитор-віртуоз використовував усі види техніки, в тому числі «гри трьома руками», є розгорнуті фантазії, клавірні аранжування, майстерно і ефектно написані за мотивами популярних опер того часу.

Наприкінці XIX століття слава С. Тальберга стала залежати від його асоціації з одним фортепіанним прийомом – «ефектом трьох рук». Ефект трьох рук (або техніка трьох рук) – це спосіб гри на фортепіано лише двома руками, але при цьому створюється враження, що людина використовує три руки. Зазвичай цей ефект досягається утриманням мелодії в середньому регістрі, з акомпануючими арпеджіо у високих і низьких регістрах.

Одним з його визначних творів у цьому жанрі є **Фантазія на тему опери Дж. Верді «Травіата»**, ор. 78 [Додаток Д]. Написана 1862 року, ця композиція демонструє здатність Тальберга перетворювати драматичний оперний матеріал на віртуозну фортепіанну партитуру, зберігаючи при цьому драматургічну суть опери Дж. Верді. Це один з його пізніх творів, в якому можна спостерігати, як до кульмінації своєї творчої діяльності він майже повністю відмовляється від своїх улюблених арпеджованих «триручних» ефектів (найвідоміший з них – кульмінація Фантазії на тему «Мойсея») на користь деяких дуже лістівських ефектів з чергуванням октав та акордів. Це не означає, що ефект трьох рук не зустрічається в інших місцях; розділ, де в партії правої руки розташовані октави з додаванням квартового або квінтового тонів в середині, є досить складним піаністичним прийомом. Поціновувачі творчості Ф. Ліста і С. Тальберга можуть помітити, що після дуелі 1837 року арпеджіо-ефекти Тальберга стали дуже поширеними у творчості Ліста (наприклад, у Фантазії на тему «Норма»).

Як відомо, «Травіата», написана Джузеппе Верді у 1853 році, розповідає трагічну історію кохання куртизанки Віолетти та молодого дворянина Альфредо. Вона заснована на п'єсі «Дама з камеліями» Олександра Дюма-сина. Музика опери характеризується ліричною красою, емоційною насиченістю та драматичними контрастами, які С. Тальберг у своїй фантазії адаптує для фортепіано.

Опера Верді обертається навколо тем кохання, суспільного тиску та жертвності, і ці теми вигадливо вплетені в її музичну структуру. Фантазія Тальберга запозичує деякі з найбільш знакових моментів опери, втілюючи емоційну насиченість твору Верді у фортепіанній формі.

Фантазія розпочинається лірико-драматичним вступом (тт. 1-10), покликаним привернути увагу слухача та задати емоційний тон твору. Цей вступний розділ містить сміливі акордові висловлювання, швидкі арпеджіо та гамоподібні пасажи з широким діапазоном, що створюють супровід оперних тем. Не цитуючи безпосередньо Верді, вступ створює відчуття очікування та напруження, використовуючи гармонічну напругу та виразність акордової фактури, щоб нагадати про драматизм опери. В кінці вступу звучить мотив, який отримає розвиток у наступній поліфонічній частині вступу, що являє собою невелике фугато.

Після вступу С. Тальберг представляє найбільш впізнавані теми опери. Ці тематичні цитати з «Травіати» забезпечують структурну основу фантазії. Перший розділ (Ре-мажор) після вступу будується на темі Жермона «Ти забув край милий свій» з другого акту (№ 10). За структурою він представляє тему з варіаціями. Тема звучить з глибокою теплотою і м'якістю, охоплюючи всі регістри фортепіано. Після свого проведення у верхньому регістрі мелодія переходить до середнього. Її викладення у першій варіації паралельними терціями супроводжується октавними гамоподібними з легким стакато пасажами в партії правої руки. В кульмінації тема звучить експресивно і пристрасно. Після її невеликого розвитку починається наступний розділ.

Другий розділ (ля мінор) побудовано на темі ліричної арії Віолетти «Прощайте довіку прекрасні надії» («Addio del passato») № 4 з III акту. Ця арія на початку введення С. Тальбергом цитується повністю, як в оригіналі у Верді. У другому проведенні вона переходить до середнього голосу. В цьому фрагменті Тальберг вживає «прийом трьох рук»: ліва рука грає арпеджовані акорди і звуки теми в середньому голосі, а права рука – у самому високому регістрі – трелі. Повнозвучність, але не перевантаженість фактури, сріблястість високого регістру додають темі Верді поетичності і ще більшого ліризму. Жорстким контрастом звучить перехідний епізод, який побудовано на мотиві фугато. Драматичний, який можна позначити як мотив-передвісник трагедії, він переходить в наступний третій розділ, який звучить з великою експресією, як гімн кохання. С. Тальберг розвиває тут тему кохання з дуету Альфреда і Травіати (№ 5, I акт) – в опері її веде Альфред, ця ж тема проходить в самому кінці опери в партії Віолети. Цей розділ найбільш віртуозній, з використанням щільних повнозвучних акордів в крайніх регістрах, довгими пасажами, динамікою *ff* і темпом *Presto*. Віртуозна кода, в якій прослуховуються інтонації Віолетти, слугує продовженням гімну кохання і на емоційній кульмінації завершує фантазію.

Важливо підкреслити, що у Верді, на відміну від Тальберга, опера завершується тихим фіналом. Композитор відступає від фінала оригіналу, його концепція життєстверджуюча, велике кохання продовжує жити. Спираючись на означені вище теми опери, С. Тальберг створює драматургічну лінію, схожу на вердіївську, але підсилює й урізноманітнює емоційний зміст тем через застосування виразних можливостей фортепіано.

Іншим музикантом, який звертався до оперних тем був ровесник Верді **Адольф фон Гензельт (1814 – 1889)** – німецький композитор, піаніст-віртуоз і педагог, чий вплив на фортепіанну музику XIX століття був значним, хоча його часто затьмарювали інші сучасники, такі як Ференц Ліст і Фрідерік Шопен. Гензельт поєднав технічні інновації своїх попередників з романтичним ліризмом, сприяючи розвитку виразного потенціалу фортепіано.

Німецький композитор і піаніст Адольф фон Гензельт народився у Швабаху, Баварія, за кілька миль на південь від Нюрнберга, і посідає важливе місце в плеяді шести композиторів, які народилися в інтервалі у п'ять років між 1809 і 1814 роками – Ф. Мендельсон-Бартольдї, а також Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Ліст, С. Тальберг і сам А. Гензельт – разом вони визначили стиль, в якому розвиватиметься романтична фортепіанна музика аж до кінця сторіччя і до сьогодні [120].

Сім'я Гензельта переїхала до Мюнхена, коли Гензельту було три роки, і приблизно в цьому віці він почав займатися музикою, спочатку на скрипці, а потім на фортепіано. Прогрес був швидким, з особливою прихильністю до музики Карла фон Вебера (1786-1826). Цей нахил, очевидний у такому ранньому віці, згодом набув великої сили у численних редакціях, «переробках» та аранжуваннях творів Вебера, і, безсумнівно, був підживлений таємним радником фон Фладтом, який разом з К. Вебером та Г. Мейєрбером навчався у абата Фоглера (1749-1814). А. Гензельту пощастило мати цінні зв'язки з такими відомими людьми. Королівська стипендія від короля Баварії Людвіга I дозволила йому півроку навчатися у знаменитого Й. Гуммеля у Веймарі [120].

Перебування А. Гензельта, яке тривало 6 місяців, завершилося 29 листопада 1832 року надзвичайно успішним публічним дебютом у Мюнхені. Потім А. Гензельт поїхав до Відня, де протягом 2 років навчався у Симона Шехтера (1788-1867), а потім ще 2 роки усамітнення, під час яких А. Гензельт розробив свою унікальну систему розтягування рук до такої міри, яка дозволила йому керувати клавіатурою (без педальної підтримки). На той час це було майже безпрецедентно, і, безсумнівно, він навчився цього у К. М. Вебера, який міг вільно діставати дециму. Це дозволило йому вигідно відрізнитися від таких суперників, як С. Тальберг і Ф. Калькбрєннер, і, на думку Р. Шумана, навіть від Ліста, який, як кажуть, бліднув у деяких найбільш необачних моментах гри А. Гензельта [120].

У 1836 році, після нервового зриву, він поїхав до Карлових Вар, щоб відновити сили, і, за словами Ламари, саме там він познайомився з Ф. Шопеном,

але це заперечують інші хроністи, в тому числі британський дослідник творчості Ф. Шопена Артур Хедлі. Того ж року А. Гензельт знову відвідав Веймар, пробувши там кілька місяців. У 1838 році він вирушив до Санкт-Петербурга, де з великим успіхом давав концерти. В цей період з'явилися його двадцять чотири етюд, ор. 2 і 5, в яких проявився стиль автора. Підкріплені справжнім і оригінальним мелодичним даром, ці досконалі маленькі концертні п'єси наближаються за своїм поетичним змістом і складністю виконання до творів Ф. Шопена (1810-1849). Визнаючи, що у творах А. Гензельта дуже помітний шопенівський «дух», дослідники датують їх кількома роками пізніше, ніж твори Ф. Шопена. Мелодії Гензельта йдуть зовсім іншим шляхом. Менш витончені, менш хроматичні, багато з них, здається, походять зі світу німецького «фольклору». Фон Ленц назвав А. Гензельта найбільш німецьким композитором, клавіатурою якого є Батьківщина. Слава Гензельта була настільки великою, що в Німеччині цей вислів чудово розуміли [120].

Більшу частину невеликого доробку А. Гензельта складають мініатюри, чудово виконані під його клавіатурну розкладку, хоча для такої нечисленності є вагома причина – призначення його вчителем у царському домі, а згодом – генеральним інспектором музичних шкіл, учительських академій та Імператорських інститутів шляхетних дівчат у Петербурзі, Москві, Харкові, Києві. Це вимагало від А. Гензельта величезної праці, доповненої численними редагуваннями творів інших композиторів для використання в школах, а також редагуванням музичного журналу «Nuvellist», заснованого 1838 року. Зрозуміло, що це залишало мало часу для композиції. Однак ті кілька масштабних творів, що з'явилися в результаті навчання, є творами високого ґатунку [120].

Сучасні композитори вважали стиль А. Гензельта унікальним для цього періоду. Для нього був характерний мрійливий, медитативний і елегійний романтизм, у якому вирізнявся і Ф. Шопен. Його **Концертні варіації, ор. 11, на тему «Quand je quittai la Normandie»** (1840) з опери «Роберта-диявола» Г. Мейєрбера [Додаток Е] (присвячені «Її Величності Безглуздій Російській імператриці»), викладені з величним розмахом, безсумнівно, належить до числа

найблискучіших і чудових бравурних творів, написаних сучасними йому музикантами.

А. Гензельт створив ці варіації у 1840 році після свого переїзду до Росії, одночасно змінивши тему присвяти з баварського на російського монарха. Він був не першим, хто використав популярний успіх «Роберта-Диявола» Дж. Мейєрбера для створення варіацій: Великий дует мі-бемоль для віолончелі та фортепіано Ф. Шопена був написаний у 1832 році, через рік після паризької прем'єри опери; Ф. Ліст у своїх «Спогадах» та С. Тальберг у своїй «Фантазії» також використовували теми з опери. Варіації А. Гензельта не належать до школи шопенівських варіацій, хоча частково виправдовує оцінку Р. Шумана, який назвав Гензельта «північним Шопеном». Її блискучий і вимогливий стиль є більш лістівським, ніж будь-що інше.

Використання творів Мейєрбера як сюжету для своїх концертних варіацій А. Гензельта вельми характерне: його опера «Роберт-диявол», прем'єра якої відбулася в Парижі в 1831 році, була одним із найпопулярніших і наймодніших музичних спектаклів за межами Парижу. Сюжет опери являв собою квінтесенцію естетики французького романтизму, апелюючи до лицарського середньовіччя. Нормандський лицар Роберт – син Сатани, але він про це не знає. Він закоханий у сицилійську принцесу Ізабеллу, але сицилійський король проти їхнього шлюбу. Сатана, що ховається під маскою друга Роберта Бертрама, розігрує закоханих і отримує натомість душу Роберта. Ціною стала душа Роберта. На руїнах стародавнього монастиря відбувається таємничий ритуал прокляття. Все благополучно вирішується завдяки втручанню подруги дитинства Роберта – Аліси. Роберт одружується з Ізабеллою, Аліса виходить заміж за нормандського фермера Румбольда, а Бертрам потрапляє в пекло. Дія переривається балетом черниць, у якому виконує соло знаменита Марія Тальоні. Мотив смерті й чудесного порятунку проклятого героя, влади диявола, рятівної сили любові й самі персонажі нагадують «Вільного стрільця» Вебера, але сюжет має французький поворот, він авантюрний і складний. У цьому творі дві перспективні

пари (Роберт та Ізабелла, Румбольд та Аліса) виявляються іграшками в руках демонічних сил.

Якщо Ф. Ліст створював «Фантазії», «Спогади» на оперні теми, посилюючи й примножуючи ефекти віртуозного *belcanto* фортепіанним *al fresco*, то А. Гензельт залишався в рамках фортепіанної та оркестрової виразності німецької школи, що мала за головне чергування каденційних віртуозних і «туттійних» епізодів (з ущільненням фактури) і у порівнянні з варіаціями Ф. Шопена концертні варіації А. Гензельта більш академічні. На відміну від ранніх творів цього роду концертні варіації А. Гензельта не є плодом імпровізації; як повідомляють дослідники його творчості, він працював над цим циклом дуже ретельно і довго, що відбито і в рукописі (складеному з «двох шарів» – основного і додаткових вставок, доданих пізніше). Загальна форма типова для жанру концертних варіацій з оркестром: вступ, тема, 6 варіацій і фінал. Наприкінці кожної варіації – оркестрове *tutti*.

Важливо вказати, що в даній роботі аналізується адаптований для ансамблевого виконання варіант твору.

Концертні варіації побудовані за традиційною варіаційною формою, в якій тема подається, а потім розвивається через серію контрастних розділів. Гензельт дотримується цього формату, але водночас включає елементи романтичної віртуозності та виразного нюансування. Тема і кожна варіація побудовані так, щоб підкреслити унікальні можливості фортепіанного аранжування в чотири руки, уможливлуючи складну взаємодію між двома піаністами.

Тема *Quand je quittai la Normandie* («Коли я покидаю Нормандію»), на яку написано варіації, звучить в третьому акті опери (№ 11) і позначена як Куплети і сцена. Після бурхливого «диявольського» пасажного руху (композитор використовує найскладніші октавні пасажі) та інтонаційної підготовки у вступі повне проведення теми (вісім тактів з модуляцією із Сі-бемоль мажору в соль-мінор в кінці періоду) звучить просто і стримано, як це є у Мейєрбера, за підтримкою тоніко-домінантової гармонії. Подальший розвиток теми (за структурою – період у 8 тактів з повторенням) утворює поліфонічне

чотириголосся. А. Гензельт зберігає меланхолійний, ліричний характер оригінальної теми. Між темою і першою варіацією композитор.

У першій варіації А. Гензельт вводить делікатне прикрашення мелодії. Тема прикрашена орнаментом, що включає трелі, граціозні ноти та плавні арпеджіо. Ця варіація демонструє прихильність А. Гензельта до шопенівської ліричної орнаментики, посилюючи виразність теми, не змінюючи її основних контурів. Взаємодія між руками відносно збалансована, причому прямо продовжує вести мелодію, а секундо додає плавних арпеджованих фігур.

Друга варіація вводить ритмічну зміну, перетворюючи ліричну, плавну якість теми на більш енергійний. Постійний ритмічний пульс у лівій руці контрастує з синкопованими ритмами у правій, створюючи відчуття руху вперед. Тут чотириручний аранжування використовується на повну потужність, з швидкими обмінами між партіями *primo* і *secondo*, створюючи живу і динамічну фактуру. Ця варіація підкреслює здатність А. Гензельта створювати хвилювання і контраст за допомогою ритмічних змін.

Третя варіація поглиблює емоційний характер твору, підкреслюючи мінорну тональність і вводячи темні гармонії. А. Гензельт змінює гармонічну структуру теми, використовуючи хроматизм і несподівані модуляції для посилення напруги. Ця варіація є повільнішою та більш зосередженою, ніж попередні. Взаємодія між двома партіями більш тонка, причому перша партія виконується октавами, тоді як друга створює делікатне гармонійне тло.

Четверта варіація – це випробування піаністичної техніки. А. Гензельт використовує швидкі ладові пасажі, широкі стрибки та складні перехрещення рук, демонструючи віртуозність обох піаністів. Варіація позначена блискучими розквітами і швидкими обмінами між партіями *primo* і *secondo*, що вимагають точної координації і контролю. Фактура стає дедалі складнішою з розвитком варіації, причому обидва піаністи роблять рівний внесок у технічний феєрверк. Незважаючи на акцент на віртуозність, варіація зберігає зв'язок з оригінальною темою, фрагменти мелодії з'являються серед швидких пасажів.

П'ята варіація вводить контрапункт, де мелодія і лінії акомпанементу переплітаються і впливають одна з одною. Контрапунктичне письмо А. Гензельта є витонченим, спираючись на традиції барокового контрапункту, зберігаючи при цьому романтичну виразність твору. Варіація вимагає від обох піаністів уважного слухання один одного, оскільки мелодія передається між партіями *primo* і *secondo* у складній взаємодії голосів. Ця варіація демонструє композиторську майстерність А. Гензельта, який створює щільну, складну фактуру, не втрачаючи при цьому ясності теми.

Шоста варіація слугує передкульмінаційним завершенням твору. Вона позначена поверненням до більш прямолінійного викладу теми, але з додатковою величию та інтенсивністю. Слід зазначити, що ця варіація плавно переходить (позначка фермати наголошує про це) у Фінал Концертних варіацій. Гармонічна мова стає багатшою, а динамічний діапазон розширюється, що призводить до потужного, тріумфального завершення. Перекладення в чотири руки забезпечує повне, оркестрове звучання, причому обидва піаністи грають у верхньому і нижньому регістрах клавіатури, створюючи відчуття повноти і величі. Твір завершується кульмінацією, що демонструє здатність А. Гензельта створювати хвилювання і приводити твір до завершення.

Дуже незвичайний серед віртуозних композиторів-піаністів XIX століття, **Шарль-Валентин Алькан** (1813–1888) провів більшу частину свого життя як відлюдник. Він уникав концертних виступів, віддаючи перевагу самоті, читанню, навчанню та створенню одних з найбільш вражаючих і складних фортепіанних творів, які коли-небудь були написані [113]. Його музичні здібності були феноменальними з самого початку: він вступив до Паризької консерваторії у віці п'яти років, а свій перший публічний концерт (як скрипаль) дав у сім років. Його навички гри на клавішних інструментах були настільки видатними, що вже в підлітковому віці він почав концертну кар'єру, а також допомагав викладати в школі свого батька, де одним з його молодших учнів був Антуан Мармонтель [113].

У 1835 році з'явився його перший значною мірою індивідуальний фортепіанний твір – «12 каприсів», опублікований у чотирьох збірках по три п'єси в кожній. Окрім вільної бравурної фігурації, яка прийшла до нього так природно, в музиці також є моменти вражаючої оригінальності – як у першій п'єсі *Andante* другої збірки, що містить швидко пульсуючі, повторювані ноти, які було легше виконати на тогочасних фортепіано, ніж на сучасних інструментах з їх важчим клавішним механізмом. На той час Алькан вже був паризькою знаменитістю, ним захоплювалися Ференц Ліст, Фрідерік Шопен, Жорж Санд, Александр Дюма та інші культурні світила того часу [113].

У 1844 році Алькан представив деякі з музичних творів, які він записував. Це були два великі камерні твори, скрипково-фортепіанний гранд-дует і фортепіанне тріо, а також незвичайна п'єса для фортепіано соло: «*Le chemin de fer*», здається, вперше зобразив паровий двигун у музиці, до того ж із вражаючим блиском [113]. Були написані також «Три великі етюди», що складаються з Фантазії для лівої руки (надзвичайно складної), Інтродукції та варіацій для правої руки (ще складнішої), а також бурхливої Рондо-токати. І саме на цей період припадає створення Великої сонати «Чотири віки», яка «змальовує» окремих етап життя свого уявного героя у віці 20, 30 («Квазі-Фауст»), 40 («Щасливе сімейство») та 50 («Приречений Прометей») років. Це грандіозне досягнення було завершено разом з 12 етюдами в мінорних тональностях – по одному в кожній з 12 мінорних тональностей.

В кінці сорокових років XIX століття у творчій діяльності Ш. Алькана настала криза. Коли керівник фортепіанного відділу Паризької консерваторії мав піти на пенсію, композитор висунув свою кандидатуру на цю посаду, але в 1848 році її зайняв його колишній учень Антуан Мармонтель. Ш. Алькан був настільки розлючений, що знову відсторонився від публічного життя. Цього разу усамітнення тривало понад 20 років, з яких перше десятиліття було присвячене роботі над грандіозним проектом, що став аналогом попереднього набору мінорних етюдів. Опубліковані в 1857 році, «12 етюдів у мажорних тональностях»

включають, серед іншого, самотійну фортепіанну симфонію з чотирьох частин, що вражає своїм розмахом і величчю [113].

Є також Концерт на три частини, що поєднує сольний фортепіанний та оркестровий аспекти жанру, технічно та структурно настільки складний (лише перша частина триває майже 30 хвилин), що мало хто з піаністів коли-небудь виконував його. Завершує цю низку опусів *Le festin d'Esopé* – найвіртуозніший цикл з 25 варіацій і коди, що дотепно зображує безліч тварин, змальованих у байках Езопа.

У 1873 році Шарль Алькан знову повернувся до концертної діяльності, започаткувавши серію «Малих концертів» за участю обраних колег, серед яких були Делаборд та ще один віртуозний композитор-піаніст молодшого покоління, Каміль Сен-Санс. Програми включали переважно Баха та класичних композиторів (як правило, не пізніше Мендельсона) і принесли Алькану певне задоволення від життя перед його смертю вдома у березні 1888 року у віці 74 років – можливо, навіть відчуття «зробленої справи» [113].

Щодо доробку Ш. Алькана в жанрах художнього перекладу оперних тем, то слід зазначити, що композитор, як і його сучасники зробив свій внесок в розвиток цієї творчої практики. В список його творів входять: Варіації на тему «*Ah! segnata é la mia morte*» з опери «Анна Болейн» Г. Доницетті, ор. 16, № 4 (1834), Варіації на тему «*La tremenda ultrice spada*» з опери В. Белліні «Капулетті і Монтеккі», ор. 16, № 5 (1834). Пізніше композитор звернувся до творчості В. Моцарта.

Фантазія на мотиви опери «Дон Жуан», ор. 26 [Додаток Є] вважається грандіозним шедевром у царині сольної фортепіанної музики. Ця композиція вигадливо сплітає мотиви легендарної опери Моцарта «Дон Жуан» у щільну і багату на деталі фортепіанну тканину. Виняткова здатність Алькана перекласти драматичні та вокальні якості опери мовою фортепіано демонструє не лише його глибоке розуміння творчості Моцарта, але й його новаторську майстерність як композитора. Цей твір є свідченням віртуозності Алькана та його унікального місця в пантеоні композиторів-романтиків ХІХ століття.

На фоні традиції створення варіацій або фантазій на теми популярних опер, яка протягом майже всього ХІХ століття не згасала, рішення Шарля-Валентина Алькана написати фантазію на тему «Дон Жуана» було повністю обумовлено цією практикою, проте його підхід до цієї справи був далеким від звичайного. Опублікована в середині ХІХ століття, ця п'єса була частиною зусиль Алькана, спрямованих на подолання розриву між оперною музикою та фортепіанною літературою, пропонуючи слухачам новий спосіб взаємодії з оперою.

Фантазія на мотиви опери «Дон Жуан» отримала визнання одразу після виходу, відзначившись своєю складністю та технічними вимогами, які вона ставила перед виконавцем. Вона відображала суть «Дон Жуана» через унікальну лінзу, дозволяючи фортепіано без слів розповідати захоплюючу історію опери. Її сприйняття стало свідченням зростаючого авторитету Алькана як композитора, здатного кинути виклик і зачарувати свою аудиторію.

Незважаючи на початковий успіх, «Фантазія» Алькана, як і більша частина його творчості, зрештою впала в невідомість. Лише з відродженням інтересу до творчості композитора наприкінці ХХ століття цей твір повернув собі законне місце в концертних репертуарах, його знову оцінили за новаторство та виразну глибину.

За своєю суттю «Фантазія на мотиви опери «Дон Жуан» Моцарта» є композиторським втіленням тематичної трансформації. Алькан майстерно видозсінює мотиви з «Дон Жуана», розвиваючи їх через серію варіацій, які розширюються за складністю та емоційною інтенсивністю. Його використання гармонії та зміни тональностей слугує не лише для прикрашання мелодій, але й для відображення драматичних змін в опері.

Алькан використовує широкий спектр фортепіанних прийомів, щоб імітувати тембри повного оперного оркестру. Твір проходить через різні настрої та сцени з опери, використовуючи масштабні пасажі, швидкі арпеджіо та великі акордові розділи, щоб передати відчуття діалогу та розвитку сюжету. Такий композиційний підхід демонструє новаторське використання фортепіано Альканом як засобу оповіді.

Структура «Фантазії», хоча і базується на темах «Дон Жуана», демонструє унікальну гармонічну мову Алькана. Його вибір модуляцій та хроматизму додає сенсу та емоційної глибини, перетворюючи просту транскрипцію оперних мотивів на окремий фортепіанний шедевр, що зачіпає як інтелект, так і емоції слухача.

Незмінна популярність «Фантазії на мотиви опери “Дон Жуан” Алькана полягає в його здатності вловити суть опери Моцарта, демонструючи при цьому широкі виразні можливості сольного фортепіано. Вона не лише слугує мостом між світом оперної та інструментальної музики, але й є віхою у розвитку фортепіанної віртуозності.

Крім того, цей твір здобув визнання завдяки своїм технічним вимогам, пропонуючи піаністам еталон для демонстрації своєї майстерності. Його місце в концертному репертуарі закріпилося завдяки здатності залучати аудиторію своєю сюжетною глибиною, емоційним діапазоном і віртуозними викликами, що зробило його улюбленим як серед виконавців, так і серед слухачів, які цінують тонкощі романтичної фортепіанної музики.

На завершення, «Фантазія на мотиви опери “Дон Жуан”», ор. 26, Шарля-Валентина Алькана – чудовий твір, що демонструє поєднання оперних тем із сольною фортепіанною віртуозністю. Вона залишається значним внеском у романтичний фортепіанний репертуар, відомий своїм новаторським підходом до оповіді та емоційності в музиці. Продовжуючи надихати як виконавців, так і слухачів, «Фантазія» Алькана закріплює своє місце в анналах музичної історії як свідчення непереборної сили творчої інтерпретації та технічної майстерності.

Яскравим музикантом, але з дуже коротким життям, був **Адо́льфо Фу́магаллі (1828–1856)**, один з чотирьох братів-музикантів з Інзаго, що поблизу Мілану. Він прославився на всю Європу як «фортепіанний Паганіні», вражаючи публіку своєю феєричною сліпучою технікою і здобувши особливу репутацію завдяки виконанню творів лише лівою рукою. Фумагаллі написав велику кількість фортепіанної музики – понад 100 опусів, багато з яких є оперними фантазіями та віртуозними етюдами.

Відомо, що Адольфо Фумагаллі у вісім років вже виконував варіації Гюнтена на теми з «Норми» і «Заїри» Белліні, з 1837 року навчався у Антоніо Анджелері в Міланській консерваторії. До завершення свого навчання він став автором дванадцяти творів, в тому числі «Фантазії на тему з *Набукко* Дж. Верді» (ор. 1, 1846). Його успішні виступи почалися у 1848 році, у віці 20 років. Спочатку був Мілан, потім – Турин, Париж (1848–1850), Бельгія, Данія, Лондон і знову Париж (1851–1855). Подорожуючи по країнах Європи, А. Фумагаллі з великим успіхом виконував власні салонні твори та оперні транскрипції, фантазії тощо (серед них – транскрипція каватини Норми *Casta diva* з однойменної опери В. Белліні). Найважливішим його творінням стала збірка з 24 п'єс «*Ecole Moderne du Pianiste*» («Сучасна школа піаніста»), яку було присвячено останній імператриці Франції Євгенії, дружині Наполеона III. До збірки увійшли «Танець привидів» і присвячена Ф. Лісту «Диявольська скеля». Останнє свідчить про повагу до Ліста і преклоніння перед ним. Проведені в Парижі роки для А. Фумагаллі як композитора не були даремними. Париж на той час залишався центром європейської культури, тож для молодого композитора було важливим обертатися в колі знаменитостей, відвідуючи салони, театри, якими була наповнена столиця імперії, концертні зали. Музикант добре знав оперний репертуар, смаки і запити публіки. Все це спонукало його створювати свої музичні шедеври, серед яких багато фантазій на оперні теми. У 1856 році він повернувся до Італії і з тріумфом продовжив концертне турне по італійським містам. Незабаром музикант захворів і через кілька днів помер у Флоренції.

Творчість Адольфо Фумагаллі дуже обширна, і складається в основному з оперних фантазій і характерних п'єс. Один з найскладніших і віртуозних його творів – «Велика фантазія на тему *Роберта* Мейєрбера», ор.106. Фантазію було написано в 1855 році і присвячено (як і «Диявольську скелю») Ференцу Лісту. Твір виділяється тим, що його написано для виконання тільки лівою рукою. Фумагаллі також зробив перекладення для лівої руки «Замку діви» з опери «Норма». Більшість його творів написані для фортепіано соло, а в тих, де фігурують інші інструменти, фортепіано використовується в тій чи іншій формі.

Твори Фумагаллі, особливо ті, що написані для однієї лівої руки, є важливим свідченням прогресу в техніці та віртуозності в цей період.

Серед перекладів оперних тем виділяється **Транскрипція** каватини Норми «**Casta Diva**» з 1 акту опери «Норма» Вінченцо Белліні, Op. 61 (1850) [Додаток Ж]. За сюжетом опери, арія виконується в місячну ніч. Лише один такт вступу – і слухач опиняється в місячній ночі.

Транскрипція «Casta Diva» А. Фумагаллі була створена в період значного інтересу до фортепіанних аранжувань оперної музики. Вони призначалися для салонного виконання і часто підкреслювали як виразність вокальної лінії, так і піаністичну віртуозність виконавця. Фумагаллі, як і його сучасники Ліст і Тальберг, продовжив цю традицію, часто наділяючи транскрипції своїм особистим стилем, що характеризується витонченою орнаментикою та широким використанням діапазону фортепіано.

Відомо, що «Casta Diva» В. Белліні є квінтесенцією стилю бельканто. Арія витримана в повільному, ліричному темпі (Largo), що підкреслює довгі, плавні мелодичні лінії. Норма, жриця друїдів, звертається до богині Місяця з проханням про мир.

Транскрипція залишається вірною мелодичній лінії Белліні, хоча А. Фумагаллі додає шар піаністичних прикрас до партії лівої руки (написана у Des-dur, однак в опері вона написана у F-dur). Ці прикраси інтегровані в мелодичну структуру, підкреслюючи виразність теми. Автор використовує протяжні арпеджіо, швидкі «бісерні» пасажі та трелі, які посилюють ліричність музики.

Наприклад, у початковій фразі транскрипції ліва рука грає арпеджований акомпанемент, що повторює струнні оркестру і вона ж бере на себе роль вокальної мелодії. Такий виклад матеріалу однією лівою рукою ставить перед виконавцем складні технічні завдання задля чіткої артикуляції мелодії, водночас прикрашаючи гармонічну основу.

Гармонійно Фумагаллі залишається близьким до оригінального задуму Белліні. Арія в опері написана в соль мажорі, і Фумагаллі зберігає цю тональність

протягом усієї транскрипції. Однак його трактування гармонічних переходів більш складне. У моментах, де Белліні використовує прості модуляції, Фумагаллі вводить більше хроматизму, додаючи складності гармонійній тканині.

Наприклад, у переході від розділу А до розділу В Фумагаллі включає серію хроматичних прохідних тонів, які створюють напругу і контраст з гармонійною палітрою твору, що в іншому випадку є співзвучною.

Транскрипція Фумагаллі вносить значну ритмічну складність порівняно з оригіналом Белліні. Ліва рука часто виконує тризвуки, що створюють відчуття руху вперед, в той час як права рука виконує делікатні фіоритури шістнадцятими нотами. Такий контраст між руками вимагає високого рівня координації та незалежності, кидаючи виклик технічному контролю виконавця.

Фактура транскрипції багата і багат шарова, Фумагаллі повністю використовує діапазон фортепіано. Він часто використовує широкі арпеджіо та октавні подвоєння для створення більш повного звучання, імітуючи пишність оркестру оригіналу Белліні. Використання лівосторонніх арпеджіо для підтримки мелодичної лінії особливо характерне для стилю А. Фумагаллі, адже він був відомий своєю віртуозною технікою лівої руки.

Порівняння транскрипції А. Фумагаллі з оригіналом Белліні підкреслює різні вимоги до виконавців. Вокальна партія Белліні надає пріоритет фразуванню легато і тонким динамічним змінам, зосереджуючись на чистоті мелодичної лінії. На противагу цьому, транскрипція Фумагаллі вносить більшу складність як у гармонію, так і в фактуру, вимагаючи більш віртуозного підходу до фортепіано.

В той час як оркестровка В. Белліні прямолінійно підтримує співака, акомпанемент А. Фумагаллі є більш залученим, створюючи багатший, складніший музичний ландшафт. Це відображає романтичну тенденцію розглядати фортепіано як повноцінний оркестровий інструмент, здатний відтворювати складність оперної сцени.

Отже, результати аналізу творів середини століття вказують по-перше, на розвиток жанрової системи – появу нових та оновлення усталених жанрів, а також тенденцію до їх змішування; по-друге, інтенсивність розвитку віртуозного

виконавства, по-третє, пропонування композиторами нового, власного розуміння оперної ідеї. Враховуючи характер самої романтичної епохи, установку митців-романтиків на свободу творчості, ці зміни були природними.

Висновки до другого розділу

Другий період в розвитку традиції художнього перекладу оперної музики відрізняється жанровою багатшаровістю. З одного боку, в цей період продовжують розвиватися варіації, рондо, експромти, фантазії, транскрипції, з іншого – народжуються і розвиваються парафраз та ремінісценції, з'являються змішані жанри.

Найбільшу кількість варіаційних циклів було створено в першій третині століття – *перший етап другого періоду* (це стосується Л. Бетховена, Й. Гуммеля, Ф. Гюнтена, раннього Калькбренера). Другим надзвичайно затребуваним жанром була фантазія. Старовинний жанр, в якому композитор вільно викладав свої музичні думки і за суттю був імпровізаційним, допускав свободу мислення, побудови, жанрового змісту. Свобода творчості дозволяла різні експерименти з гармонією, фактурою, ритмом, тембром, тощо. Це особливо було можливим в умовах романтизму.

Метою багатьох композиторів було по-перше, привертання уваги слухачів до опери. Тому для варіацій бралися найпопулярніші мелодії з сучасного композиторам оперного репертуару театрів (це були як твори Далайрака, Мегюля, Керубіні, так і Моцарта, Глюка). По-друге, часто метою ставала не тільки художня задача, а й технічна – композитор мав продемонструвати свою майстерність в техніці варіювання, а виконавець – свою віртуозність. В інших випадках композитори (наприклад, Ф. Гюнтен) створювали переклади, які за складністю відповідали виконавським можливостям виконавців-аматорів. Це було пов'язано з розповсюдженням салонного мистецтва та аматорського виконавства.

З 30-х років XIX століття (*другий етап*) почав інтенсивно оновлятися жанр фантазії: її вільну форму часто об'єднували з чіткою формою варіацій, що взагалі було в дусі романтичної епохи (процес синтезування, об'єднання, взаємодії

розвивався на всіх рівнях художньої творчості). Іноді композитори вказували таке об'єднання в самій назві «Фантазія з варіаціями». В інших випадках в середині фантазії використовувалися варіаційні методи розвитку теми.

Новим словом стали фантазії-ремінісценції (або *souvenirs*) і парафрази, в яких часто звучала не одна тема, а кілька ключових тем опери. Таким чином утворювалась самостійна драматургічна лінія, яка з одного боку апелювала до оперного джерела, з іншого могла відрізнятись, оскільки композитор висловлював своє враження від сценічного твору. Яскравим прикладом таких ремінісценцій і парафраз стали твори Ф. Калькбреннера і Ф. Ліста (творчість останнього з них розглядається в наступному третьому розділі).

В розділі з'ясовано також, що в другий період практика перекладів оперних тем поширюється не тільки на варіації і фантазії, а й на експромти, рондо, попури. Крім того, виникають жанрові гібриди (рондо з варіаціями, фантазія з варіаціями та інші), деякі переклади створюються для фортепіанного ансамблю, фортепіано та оркестру, струнного або духового інструменту та фортепіано. Таким чином, жанрова система завдяки художнім перекладам отримала свого подальшого розвитку, як і сфера віртуозного виконавства, яка часто спонукала митців до більш вільного використання жанрів і форм.

РОЗДІЛ III

ФОРТЕПІАННІ ОБРОБКИ ФЕРЕНЦА ЛІСТА ЯК ЯСКРАВІЙ ПРИКЛАД ВТІЛЕННЯ ОПЕРНИХ ТЕМ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

3.1. Ранні фортепіанні переклади Ф. Ліста (на прикладі ремінісценцій на оперу Фроменталія Галеві «La Juive»)¹

Ференц Ліст вважається найвидатнішим інтерпретатором творів свого часу, особливо сценічних. Він популяризував пісні Шуберта та симфонії Бетховена своїми сольними виступами та власними інтерпретаціями. Цей великий віртуоз знав більшість опер не тільки тому, що бачив їх на сцені, а й брав участь у виконанні багатьох опер як диригент у Веймарі. Зарубіжні дослідники творчості Ференца Ліста у листуванні з різними видатними постатями знаходять коментарі, які свідчать про те, що оперні парафрази (або ремінісценції) та транскрипції становили основну і популярну частину його концертів [155].

Під час транскрибування чи парафразу тем з опери виникають три основні проблеми, які суттєво відрізняються від транскрипції творів. Це розмір твору, музично-текстові проблеми та оркестрове аранжування. З точки зору розміру сольні пісні явно менші, ніж великі оперні твори. Ліст вирішив проблему оперного парафразу двома різними способами. Один із них – написати твір, вибравши теми з різних частин опери, або зосередитися на певній арії чи ансамблі. Інше важливе питання – оркестровка. Це питання залежить від вибору опери, оскільки залежно від композитора та стилістичного періоду існують різні композиторські голоси і, відповідно, поєднання звуків. Роль оркестру по відношенню до голосів також сильно варіюється. Однією з найвидатніших фортепіанних обробок Ференца Ліста, але про яку мало що відомо, можна вважати «Спогади про *Жидівку*».

¹ Матеріал про ремінісценції на оперу Фроменталія Галеві «La Juive» опубліковано: Шумакова Є. В. Парафраз Ф. Ліста «Спогад про *Жидівку*»: досвід драматургічного порівняння. *Fine Art and Culture Studies*, (3), 2024, С. 131–137. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-18>

Історія цього твору розпочинається 23 лютого 1835 року, коли в паризькому театрі Grand-Opera відбулася важлива подія – прем'єра великої історичної опери Фромантала Галеві під назвою «Жидівка» (*La Juive*). Наступного дня газети Парижа рясніли заголовками про виставу, що приголомшила всіх. Як повідомляє дослідниця творчості Галеві О. Енська, всупереч критиці поетичного лібрето Ежена Скріба з боку деяких оглядачів театрального життя, всі інші разом з публікою відзначили насамперед надзвичайну яскравість постановки – відтворення на сцені атмосфери середньовіччя з його готичною архітектурою, лицарськими ходами, всенародними святами, грандіозними бенкетами та інквізиторськими спаленнями [23]. Видовищність спектаклю відзначав Г. Берліоз, підкреслюючи, що «розкіш пейзажів і костюмів, неймовірний блиск постановки стирають все, що до цього було зроблено в Парижі» [100], а анонімний кореспондент газети «*Le Constitutionnel*» після опису сліпучого багатства, «гідного чудес чарівних казок», повідомляв, що гасло цієї опери – «спочатку дивитися, потім слухати». Оговтавшись від потрясіння побаченим, публіка та критики на другій виставі оцінили і талант композитора, про що свідчать газетні статті того часу.

Ференц Ліст, який у період тріумфу «Жидівки» перебував ще в Парижі (композитор залишив Францію разом із Марі д'Агу наприкінці травня 1835 року), як і інші, був вражений музикою Галеві. Його музичним висловлюванням з приводу опери стали ремінісценції під назвою «Спогади про *Жидівку*», які були написані у 1835 і опубліковані у 1836 році. Через деякий час композитор повернувся до свого твору, і в 1842 р. була опублікована друга редакція парафразу.

Щоб зрозуміти особливості драматургії парафразу Ліста, необхідно охарактеризувати основні драматургічні положення опери Ф. Галеві. Нагадаємо, що основним драматургічним конфліктом «Жидівки» Ф. Галеві є протистояння християн та юдеїв, яке закінчується трагічною загибеллю Єлеазара та його падчерки Рахілі (християн представляють принц Леопольд та принцеса Євдоксія, кардинал Броньї).

Кожен з оперних героїв має яскраву музичну характеристику: всі з них, за оперною традицією, виконують сольні номери, але не менш важливим в розкритті характерів стають ансамблеві з індивідуалізованими партіями та масово-хорові сцени, в яких є великі сольні епізоди. Серед сольних номерів назовемо серенаду принца Леопольда (№ 3, I акт), молитву з каватиною (№ 8, II акт) та арію (№ 22, IV акт) Єлеазара, арію (№ 13, III акт) і болеро (№ 15, III акт) Євдоксії, каватину (№ 2, I акт) Броньї. Нетиповим для опери бачиться відсутність у Рахіль розгорнутої арії (замість неї у другому акті звучить ліричний романс), проте саме вона є головним персонажем, про що свідчить не тільки назва опери Ф. Галеві – «Жидівка». Драматургічна лінія цього персонажу сплітається зі всіма іншими: Рахіль взаємодіє зі своїм батьком Єлеазаром, принцом Леопольдом – своїм коханим, із суперницею – принцесою Євдоксією і своїм справжнім батьком – кардиналом Броньї. Саме Рахіль об'єднує два драматургічних трикутники – «трикутник батьківства» (Єлеазар – Рахіль – Броньї) і «трикутник кохання» (Леопольд – Рахіль – Євдоксія). Крім того, Рахіль акумулює в собі соціально-релігійний конфлікт – з одного боку, вона з малеча виховувалася в середовищі юдеїв і сповідує саме цю релігію, з іншого – є справжньою дочкою кардинала, яка нібито загинула у дитинстві разом з матір'ю. Отже, саме юдейка Рахіль з її коханням до християнина Леопольда виконує функцію драматургічного стрижня всієї опери.

Підкреслимо, що Рахіль у кожному акті присутня на сцені – з початку інтродукції і до кінця фіналу опери (те саме можна сказати і про Єлеазара). Принцеса Євдоксія менш задіяна у спектаклі. Вона вперше з'являється на сцені у другій дії, коли приходить до ювеліра Єлеазара за подарунком для принца, далі – у третьому акті, який є центральним у розкритті цього жіночого образу (тут звучать її блискуча арія, а потім яскраве за характером болеро). На початку четвертого акту Євдоксія зустрічається із Рахілью у в'язниці (дует) і благає її врятувати Леопольда, на що юдейка погоджується. Леопольд, діє на сцені у першому, другому та третьому актах. Далі він присутній тільки опосередковано – у розмовах інших героїв.

Вагомим за своїм драматургічним значенням персонажем є кардинал Броньї. Вперше він з'являється у першому акті (каватина, ансамбль), далі – у фіналі третього акту (святкування перемоги Леопольда над гуситами, під час якого виявляється трагічна правда про зв'язок принца з юдейкою, що по законам християнства вимагає страти обох), у четвертому акті (дві дуетних сцени у в'язниці – з Рахїллю та Єлеазаром), а також у фінальній сцені страти юдеїв (п'ятий акт). З приводу цього персонажу важливо підкреслити «трансформацію» образу: у першому акті він виступає як миротворець між двома ворогуючими релігійними силами під час їх зіткнення; у фіналі третього акту – як суворий суддя, який оголошує анафему Леопольду за порушення релігійних законів і відправляє його разом з юдеями до в'язниці; у четвертому акті Броньї, співчуваючи Рахїлі, намагається її спасти, а потім у сцені з Єлеазаром і п'ятому акті він показаний як батько, що намагається знайти свою втрачену колись дитину.

Найважливішою драматургічною ланкою є Єлеазар. Саме від його рішення залежить фінальна розв'язка подій: він може врятувати свою дочку, розкривши кардиналу таємницю її народження, або помститися ненависним християнам, відправивши Рахіль на страту поперед себе і вказавши кардиналу на його дочку в момент її смерті. Юдей вибрав другий варіант.

Ференц Ліст в «Спогадах про *Жидівку*» [Додаток 3] створює власну драматургічну лінію, яка перекликається з оперою. Композитор використовує кілька важливих оперних тем і мотивів, серед яких тема оголошення анафемі (фінал III акту, № 18-С), тема смертного вироку (вступ до хорової сцени № 23, V акт), тема святкового хору (№ 23, V акт), тема болеро Євдоксії (№ 15, III акт). Загальна композиція твору має вступ, три великих розділи і фінал. Кожна із композиційних одиниць має свою форму

Показовим є те, що Ліст починає свій парафраз за принципом поемності: з першого такту Вступу звучить тема смертного вироку з фіналу п'ятого акту опери (у загальній драматургії «Жидівки» останній акт є кульмінаційним). Для композитора саме такий початок – з кульмінації – стане типовим, особливо для поем. Нагадаємо, що принцип поемності (або баладності) був запозиченим з

літератури і набув свого розвитку у музиці в першій половині ХІХ століття. Це було пов'язано з тенденцією зближення мистецтв, зокрема літератури і музики. В опері використовувалися лібрето, які були побудовані за новими композиційно-драматургічними законами: дія розпочиналася з кульмінаційного моменту у житті героя (важливо, що сама драматична подія вже відбулася, але вона залишилась «за кадром»); розвиток сюжету – це вже наслідки того, що колись відбулося, і про давню історію глядач поступово дізнавався зі спогадів героя, розповідей інших дійових осіб, легенд тощо. Так само – поступово – глядачі знайомилися з головним героєм (хто він, звідки прийшов, яка його мета).

За таким принципом було побудовано і лібрето Ежена Скріба для опери Галеві. Загибель дітей Єлеазара на вогнищі інквізиції – це та трагічна подія, яка відбулася до початку опери: саме вона пояснює ненависть юдея до християн, його непереборне бажання помститися і внутрішню згоду на страту Рахілі заради цієї помсти. Оперний сюжет – це вже шлях Єлеазара до відплати. Як підкреслює дослідниця творчості Ф. Галеві О. Енська, загальна драматургія п'ятиактної опери, подібна п'яти хвилям, з кульмінацією в кінці кожного акту. Крім того, кожна наступна кульмінація має більш напружений характер, ніж попередня. Таким чином, найвищою точкою напруги є останній п'ятий акт, точніше його фінал – сцена страти [22].

Ліст інакше вибудовує драматургічну лінію, починаючи свою розповідь з кінцевої оперної кульмінації – головних героїв ведуть на страту. Музична тема смертного вироку (перші 17 тактів фіналу опери) майже повністю цитується: Ліст тільки скорочує деякі паузи, а решту довгих пауз заповнює низхідними каскадами розкладених акордів. Далі композитор ніби гортає сторінки історії назад: подальший мотивний розвиток теми вироку приводить до теми прокляття Броньї, яка звучить у фіналі третього акту, створюючи різкий контраст у святковій сцені вітання Леопольда-переможця. Якщо у Галеві ці дві теми розділені четвертим актом і спочатку йде тема прокляття а потім – вироку, то у Ліста вони звучать одна за одною і в зворотному порядку.

Перший розділ будується на кількох темах, пов'язаних з персонажами, їх емоційно-психологічним станом. Головними дійовими особами стають кардинал Броньї і Рахіль. Розділ має наскрізний розвиток, в якому можна виділити ряд епізодів. Починається він *темою прокляття* Броньї, котра сприймається як природне продовження теми вироку. Разом зі вступом вона утворює єдиний тематичний комплекс руйнівної сили і відтворює психологічну картину руйнування щасливих сподівань всіх героїв. Матеріал об'єднує одна тональність (сі-мінор) та загальна інтонація: тема вироку будується на виокремленому мотиві (чотири звуки) з теми прокляття Броньї.

Стосовно викладення теми прокляття варто підкреслити, що композитор, як і у вступі, цитує Галеві, але в її розвиток вводить матеріал, пов'язаний з образом Рахілі, її болем і стражданням: спочатку звучить експресивна, побудована на малосекундовій інтонації коротка фраза; особливу виразність їй додає висхідний стрибок на малу нону. Крихке звучання переривається черговим жорстким вторгненням теми прокляття. Їй протиставлена *лірико-драматична тема*, яка передає збентеження Рахілі. (мелодичну основу складає низхідний в діапазоні септими поступеневий рух). Подальший секвентний розвиток, тріольна ритмічна пульсація супроводу посилює емоційну напругу. Тема поступово набуває все більшої драматичної експресії і в кульмінаційний момент поступається місцем *темі вироку*, яка у подальшому розвитку заповнює весь звуковий простір. Короткий, але яскравий трансформований головний мотив в октавному подвоєнні почергово, за принципом перегукування, передається то верхньому, то басовому регістрам і підтримується тріольною пульсацією щільних септакордів. Гучна динаміка, *staccatissimo* теми, звучання всіх регістрів, низхідна на сексту початкова інтонація головного мотиву, ремарка Ліста *precipitato* над кожним його повторенням на емоційному рівні відтворюють драматичний епізод оперного сюжету – раптове скинення принца Леопольда з висот всенародної пошани до ганебного єретика і остаточний крах сподівань Рахілі.

Розвиток теми-вироку підводить до динамічної кульмінації, в момент якої Ліст вводить коротку, але виразну *тему-марш* (в опері – це двотактове

завершення вступу до хорової сцени № 23). Чеканний марш передає почуття перемоги християнського правосуддя над єретиком: переможний характер підкреслено акордовою фактурою, гучною динамікою (*fff*), штрихом *marcatissimo*. Завершальний етап першого розділу, пов'язаного з образом Рахілі, затверджує перемогу теми вироку.

Другий розділ відтворює картину всенародного свята (№ 23 клавiру) – саме так у середньовіччі сприймали публічні страти. Натовп радіє: «Оце так радість, оце так втіха за їх гріхи готувати їм вогнище!»; і далі: «сьогодні свято, день неробства та повний відпочинок від праці» [134].

Композиційно другий розділ наближений до складної тричастинної форми за формулою : *A-B-A – середина – A-B-каденція*. В якості музичного матеріалу композитор використовує не вступ, а тему самого хору (№ 23). Засобами музичної виразності показано натовп, який збирається на площі. Спочатку тема звучить у силабічному викладенні з достатньо прозорою акордовою фактурою, приглушеною динамікою, між фразами Ліст вводить висхідні октавні пасажі. Поступове начебто прискорення темпу за рахунок введення більш дрібних довжин у супроводі теми, довге *crescendo*, ущільнення фактури створює ефект наближення і скупчення християн, а також відчуття наростаючого ажіотажу.

Яскравим тематичним елементом у цій картині є другий мотив з цієї ж хорової сцени зі словами «Ви чули, тут вони мають пройти, скоріше б нам місця знайти» [134]. В опері Галеві – це незначний, на вісім тактів, епізод грайливо-танцювального характеру, але Ліст робить його більш значним і яскравим. Повторення теми хору у новому варіанті звучить репризою, після якої йде новий віртуозний епізод – *середина* складної тричастинної форми. Це – невелике легке за характером і віртуозне за технічними параметрами скерцо з використанням складних видів техніки (широкі стрибки подвійними нотами, октавні, акордові, комбіновані пасажі у швидкому темпі). У короткій репризній частині Ліст проводить перші дві теми, після чого переходить до вільної каденції, яка виконує функцію композиційної межі між другим і третім розділами парафразу. Варто звернути увагу на тональний план картини свята: майже вся вона написана в Ре-

мажорі і сі-мінорі, тільки її репризна частина звучить в Сі-бемоль мажорі і соль-мінорі – так композитор поєднує цей розділ з наступним. Важливо підкреслити, що Ліст, використовує скерцозність як засіб створення образу натовпу, який жадає крові і розваг (саме так християни виглядають і в опері Галеві).

Невеликий (сім тактів) вступ речитативного характеру – слово від автора – переносить слухача в інший світ: Ліст знову повертається назад і згадує про іншу героїню – Євдоксію. Якщо у Галеві вона знаходиться начебто в тіні трагічного образу Рахілі, то Ліст виводить її на перший план. У третьому розділі (*тема з варіаціями*) композитор створює яскравий, багатогранний образ принцеси. Для характеристики він обирає «Болеро» – сольний номер Євдоксії з третього акту (№ 15). За сюжетом опери, принцеса звертається до Леопольда, який занурений у свої думки (він хоче зізнатися, що кохає іншу) і намагається розвіяти його сум: «Мій друг, мій повелитель, чому ви так сумні?» [134]. Болеро у виконанні Євдоксії звучить досить м'яко за рахунок рівного ритму, і тільки симфонічний програш між куплетами лунає в стилі болеро.

Якщо у Ф. Галеві Євдоксія – тендітна жінка, що ніжно кохає, то Ф. Ліст бачить її як вишукану, чуттєву, з сильним характером особистість. Це пояснює зміни, що були внесені до самої теми, а також обрані засоби її подальшого розвитку. Композитор загострює ритмічний малюнок мелодії та її супроводу і максимально наближаючи його до іспанського болеро, додає тонку мелізматіку, використовує різноманітні гострі штрихи. Створюючи варіації на тему «Болеро», Ф. Ліст звертається до цілого арсеналу технічних засобів, що робить жіночий образ багатограним: тут чутно легкість і суто жіноче кокетство, радісне сприйняття життя і мрійливість, ніжність і пристрасність, рішучість і м'якість.

Романтичною Євдоксія виступає у другій варіації (Мі-бемоль мажор), яка за музичною стилістикою наближена до жанру ноктюрна. У музиці чутно ніжність, пориви пристрасності, захоплення. Раптово наприкінці варіації у нижньому регістрі таємничо, як відголосок минулого і як попередження, звучить тема прокляття Броньї, але в мажорі, приглушено, у спокійному темпі, втративши свій грізний характер.

Драматургічна інтрига розкривається у фіналі твору. Дуже складний за технічними параметрами, він будується на розвитку початкової фрази болеро, яка поступово набуває драматичного характеру. Ф. Ліст продовжує розкривати образ Євдоксії, щастя якої зруйнувалося викриттям страшної правди і яка не підкорилася випробуванням долі. Як свідоцтво її перемоги в кінці епізоду звучить життєстверджуючий мотив болеро, але останнім словом стає хорова тема всенародного свята, яка композиційно об'єднує розділи парафразу. У тридольному розмірі, з поступовим наростанням темпу, динаміки і щільності фактури, насичена складними віртуозними пасажами, вона лунає особливо яскраво і святково.

Драматургічний аналіз «Спогадів про *Жидівку*» і порівняння з твором Ф. Галеві показує, що угорський композитор, використовуючи матеріал опери, розставив свої акценти. Його персонажами стали принцеса Євдоксія, Рахіль, а також кардинал Броньї як уособлення християнської законності. При цьому Ф. Ліст змістив головний акцент з Рахілі на Євдоксію. Про це свідчить вибір тематичного матеріалу, його обробка, композиційне розташування. Засобами музичної виразності, в тому числі віртуозності, композитор посилив характерність образу принцеси, зробив його більш яскравим і багатограним.

З приводу трактовки Лістом твору Ф. Галеві і відтворення його драматургії виникає питання: як розуміти кінцівку «Спогадів»? Це – питання інтерпретації, і воно є дискусійним. Можна прочитати стверджуючу тему народного свята, що звучить в ще більш емоційно, як перемогу християн над юдеями шляхом жахливої страти, як це відбувається у Галеві. Тема прокляття перед фіналом, яка проводиться в мажорі, звучить нібито смиренно, але низький регістр, рівномірна пульсація супроводу на витриманій звуковій висоті, гармонічна (мінорна) субдомінанта і ремарка Ліста *misterioso* викликає почуття погрози, що причаїлася. Логічною стає драматизація теми болеро у наступному розділі – драматичні події торкнулися особистого життя Євдоксії, але у боротьбі за долю Леопольда вона – християнка – одержує перемогу.

Є інший варіант розуміння концепції парафраза. Значно пом'якшену тему прокляття можна трактувати як приборкання руйнівної сили християнських законів, що дає привід говорити про іншу розв'язку, де головні персонажі залишаються живими. Тому так святково звучить заключна частина фіналу. З цього приводу важливо повідомити, що іноді «Жидівку» ставили із щасливим кінцем: Єліазар до страти Рахілі розкривав таємницю її народження, врятовуючи таким чином і дочку, і себе. Народ у короткому заключному хорі прославляв знайдену дівчинку кардинала. Така версія була з самого початку запропонована самим Еженом Скрибом, але для загострення конфлікту Ф. Галеві наполіг на трагічній загибелі героїв. Вражена жахливою розв'язкою опери чутлива паризька публіка вимагала іншого, тому постановники іноді йшли на поступки. Не виключено, що Ліст знаючи про цей варіант і працюючи над парафразом, спирався саме на нього, хоча прямих доказів про це не знайдено.

Опера Галеві привабила не тільки Ф. Ліста. В тому ж 1835 році Ф. Калькбреннер написав «Блискуче рондо на тему *Жидівки* Галеві» ор. 129. Пізніше з'явилися обробки інших авторів.

3.2. Жанр ремінісценції у творчості Ф. Ліста на оперні теми італійських композиторів (на прикладі опер Гаetano Доніцетті)

Творчий шлях Гаetano Доніцетті став тріумфом для престижних оперних театрів першої половини XIX століття. Уродженець Бергамо став найпопулярнішим оперним композитором після передчасної смерті Белліні (1835) і завершення оперної кар'єри Россіні. Його понад 70 сценічних творів включають три жанри італійської опери – *seria*, *semi-seria* і *buffa*, а також французьку гранд-оперу і комедійні опери. Популярність Доніцетті зумовлена численними інтерпретаціями та транскрипціями його оперних тем та й тим, що його часто виконують [155].

Одним із інтерпретаторів творів Г. Доніцетті був угорський композитор Ференц Ліст. Серед композиторських досягнень Ліста – кілька фортепіанних творів на оперні теми Г. Доніцетті: концертні вальси на два мотиви з опери

«Лючія» та «Парізіна» (S214/3), «Спогади» з опери «Лючія ді Ламмермур» (S397), похоронний марш і Каватина (S398), *Spirto gentil* з опери «Фаворитка» (S400a), Похоронний марш з опери «Дон Себастьян» (S402), «Спогади про Лукрецію Борджіа – Велика фантазія I (S400/1) і Спогади про Лукрецію Борджіа II (S400/2) дві версії. Ці твори датуються 1835-1852 роками і пов'язані в основному з концертною діяльністю Ліста. У них зустрічаються як потактові транскрипції, так і віртуозні поєднання. Останній з перелічених творів є не лише майстерною синтетичною фортепіанною транскрипцією, віртуозним твором, а насамперед спробою намалювати психологічний портрет, навіть художнє узагальнення героя опери [155].

Спогади або як сам називав композитор – *«ремінісценції»* на оперу «Лючія ді Ламмермур» (S397) і похоронний марш і каватина з «Лючії ді Ламмермур» (S398), написані в 1835-36 роках та опубліковані в 1841 і 1844 роках відповідно. Їх було створено на хвилі популярності опери відразу після її світової прем'єри в Неаполі у вересні 1835 року.

Гаetano Доницетті обрав «Ламмермурську наречену» Вальтера Скотта як тему для однієї з трьох своїх робіт, замовлених для театру Сан-Карлос у Неаполі. Його друг Сальвадор [Сальваторе] Каммарано (1801-1852), якого Доницетті попросив стати лібретистом його майбутньої опери і врешті-решт затвердив як лібретиста «Лючії» [166].

Перша партитура (з підзаголовком «Драматична фантазія») була настільки велика, що видавці наполягли на тому, щоб розділити її на два твори. Ліст погодився, але схожість у коді залишилася непоміченою, оскільки на концертах їх виконували як один твір. Перша частина, опублікована як ор. 13, заснована на *фінальному секстеті «Chi mi frena in tal momento»* з II акту опери «Лючія ді Ламмермур», яку вважають одним із найвидатніших оперних ансамблів усіх часів. На відміну від потактової транскрипції увертюри Россіні, Ліст перефразував її більш вільно. Композитор ввів 16-ти тактовий вступ, заснований на характерному ритмі секстету, підкресливши сильні акценти і динамічні контрасти.

Після низхідного пасажу, що йде за подвійною експозицією, звучить перша тема секстету Des-dur. Ліст розробляє каденцію на основі швидкого пасажу і вводить другу тему As-dur у темпі, що дещо контрастує з попереднім розміром 3/4. Ліст вводить розширений розмір 9/8, а основу акомпанементу складають пасажі тридцять других та трелі.

У другій частині секстету відбувається зміна ритму, за винятком першого тризвуку – композитор скорочує повторення, що виконуються лівою рукою. П'єса завершується блискучим кодовим tremolando, з ритмічною зміною фрази на 2/4 і поверненням до розміру 3/4. Стрімкі арпеджіо, трелі та рухи, які запам'ятовуються забезпечують блискучий віртуозний феєрверк, який підкреслює загальну драматургію твору.

Створюючи свої ремінісценції за оперними темами, Ференц Ліст втілював свою драматургічну концепцію. Важливо було підкреслити, виділити певні моменти, додати нових штрихів, щоб драматична картина, яку він малював звуками, була якомога більш об'ємною за своїм змістом, ставала квінтесенцією оперного твору. Для цього потрібні були різноманітні технічні прийоми, якими можна було передати не тільки той чи інший психологічний стан, а й надати тонких відтінків. Потрібні були можливості оркестру, його інструментів, і композитор знайшов їх в звучанні самого фортепіано. Відомо, що твори тридцятих років це результат пошуків нових прийомів фортепіанної гри, відкриття нових тембрів інструменту. Можливо, на якомусь етапі в пріоритеті Ліста знаходилась віртуозна техніка, але вона була потрібна не тільки для змагань перед публікою, а й для втілення музичних образів та передачі, хоча б в загальних рисах, сценічної дії, або сюжетної канви. Тож, Ліст не тільки від себе вимагав відточеної гри, а й від всіх інших, хто братиметься за той чи інший його твір.

В технічному відношенні Ремінісценції «Лючії ді Ламмермур» – один з найскладніших творів Ліста, в якому використовується широкий спектр прийомів, від швидких октавних пасажів до складної орнаментики і тонкого фразування. Щільна поліфонічна фактура ремінісценцій обумовлена характером тематичного матеріалу: Ліст передає голоси секстету, що сплітаються в єдину багатоголосну

тканину, зберігаючи при цьому свою лінію. Композитор часто використовує швидкі октавні пасажі та широкі стрибки, щоб імітувати міць та інтенсивність оперного ансамблю. Такі октавні пасажі особливо складні в розділах, де литаври посилюють драматичну напругу. Широкі переходи між регістрами – характерна риса цього переказу, особливо в тих фрагментах, де Ліст намагається відтворити грандіозність повного ансамблю. Складна орнаментика Ремінісценцій, що включає швидкі пасажі, трелі та арпеджіо, слугує для підвищення виразності і емоційного напруження твору, але водночас створюють значні технічні труднощі. Складні ритми секстету, які виражаються у взаємодії та синкопуванні голосів, також відображено в перекладенні Ліста. Варто підкреслити, що синкоповані ритми також додають драматичної напруги.

Одне з важливіших інтерпретаційних досягнень Ліста в «Лючії» – передача широкого спектру емоцій, які закладені драматургією секстету (напруга, печаль, гнів і лірична краса головної теми). Важливим компонентом є широкий динамічний діапазон – від ніжних *pp* до потужних *ff*, що створює типові для романтичного стилю контрасти та підкреслює емоційні зміни в музиці. Використання *rubato* важливе для передачі ліризму теми секстету.

Педалізація відіграє важливу роль у досягненні бажаного звучання легато та посиленні гармонічного багатства парафрази. Однак виконавці мають використовувати педаль обережно, щоб не розмити складні деталі музичного твору. Педалювання необхідне для плавних ліній легато, особливо в ліричних частинах, які засновані на принципах хорової музики. Використання хроматики і складних гармоній вимагало від Ліста делікатного педалювання для виявлення багатства гармонічних кольорів. Щоб уникнути звукового хаосу, композитор-виконавець використовує техніку напівпедалі та чвертьпедалі.

Похоронний марш і каватина з опери «*Лючія ді Ламмермур*» у ремінісценціях Ф. Ліста (Marche et Cavatine de Lucia de Lammermoor (S398) [Додаток I, Й] містять риси програмної п'єси. Ліст не просто робить транскрипцію оперних арій; він додає свій особистий музичний стиль і технічну майстерність. У випадку з «*Лючією ді Ламмермур*», він перетворює трагічний сюжет опери в

яскравий фортепіанний твір, який дозволяє відчувати всю силу і драму історії. Таким чином, його ремінісценції — це не просто адаптація, а новий твір, що стоїть на межі між оперою і фортепіанним мистецтвом.

Головні теми, які використав інтерпретатор у своєму творі ґрунтуються на фінальній сцені біля гробниці — Едгар Ревенсвуд готується до дуелі, коли дізнається про смерть своєї коханої. У розпачі він закінчує життя самогубством. Ремінісценції складаються зі спокійного вступу на основі *tremolando*, маршового мотиву, розвиненого в *b-moll*, і похмурого барабанного супроводу з фігурами смерті та похоронними процесіями. Музичний матеріал взято зі сцени та фінальної арії III дії, а також з фіналу II дії, але дев'ять тактів вступу з їх приглушеними тремоло та пронизливою хроматикою — це вдалий новаторський винахід Ліста.

У наступному розділі композитор вводить речитативний мотив тенора, збагачений тремоландо і повторюваними ритмами, що переходить у *fis-moll*, поєднуючи мелодійну тему тенора з ритмами малого барабана, після чого затихає. За каватиною в *Ges-dur* (після якої головний герой закінчує життя самогубством) Ліст різко вводить два мотиви спогадів. Протягом дуже короткого уривка композитор, використовуючи багату хроматику в цьому розділі, змінює тональність на *A-dur* і виводить тему дуету з фіналу другої дії, знову ж таки в *Ges-dur*. Потім звучить ефектна кода, заснована на ритмі фінального секстетету з II дії опери.

Накладення тем, введення в коду *Des-dur*, *ges-moll*, *D-dur* та *Ges-dur*, дуже сильні динамічні контрасти (наприклад, *sotto voce* в *ges-moll*) демонструють не тільки потенціал віртуозної гри з вражаючими технічними рішеннями, а й програмної інтерпретації, що яскраво продемонстрований у фортепіанній обробці. Фінал твору можна вважати результатом поділу первісної фантазії, тоді як мотиви, взяті з фіналу другого акту опери, безпосередньо пов'язані з трагічною історією Лючії. Ліст запровадив ці мотиви після каватини Едгара, в якій головний герой згадує свою кохану в очікуванні возз'єднання з нею після її смерті.

Ф. Ліст, написавши Ремінісценцію за темами «Лючії ді Ламмермур», поставив перед майбутніми виконавцями складні технічні задачі, з які він сам виконував дуже легко. Так, у маршовій частині цієї ремінісценції переважають стрімкі октавні пасажі та щільні гармонічні фактури. Піаніст повинен грати ці октави з точністю і ясністю, підтримувати стійкий ритм і створювати відчуття грандіозності та величі. Повторювані октави, які виконуються у швидкому темпі характерні для парафразів Ліста і вимагають поєднання сили, волі, як емоційної, так і технічної витримки та спритності. У маршах октави мають виконуватися рівномірно, дозволяючи мелодичній лінії виділятися, а акомпанементу забезпечувати міцну гармонічну основу. Щільна акордова структура маршу вимагає ретельного визвучення, що зробить внутрішню лінію чіткою та виразною. Виконавець має врівноважити вагу акордів і зберегти ритмічний рух маршу, одночасно розкриваючи мелодію.

Тематична частина каватини містить складну орнаментику, що включає трелі, арпеджіо та пасажі у швидкому темпі. Ці орнаменти необхідні для підкреслення ліризму голосів, але вони також становлять значні технічні труднощі. Гра трелей і арпеджіо вимагає технічних навичок, вольової витримки та контролю. Піаніст має грати ці пасажі плавно, не перебиваючи мелодію. Зокрема, трелі, що використовуються для прикрашання мелодії, потребують точності та рівності. Ліст часто використовує гамоподібні пасажі, щоб створити імпульс та схвильованість. Ці гамоподібні пасажі мають звучати чітко і рівно, зі збереженням ліній легато і ретельним контролем динаміки та фразування.

Розділ маршу характеризується складними ритмічними малюнками, і взаємодія між двома руками особливо важлива. Виконавець повинен відчувати темпоритм музичного твору та внутрішню пульсацію, щоб орієнтуватися в цих пасажах, забезпечуючи стійкість основного пульсу і підкреслюючи синкопування. Це пов'язано з тим, що в той час як ліва рука грає стійкий маршовий ритм, права рука часто виконує більш складні синкоповані ритми, ніж ліва.

Мабуть, найскладніший аспект розділу з темою каватини – це виразність. Виконавець повинен використовувати динаміку, фразування і педалювання, щоб сформувати музичну лінію і передати всі емоції частини, від відчаю до ніжності. Широкий динамічний діапазон вимагає від піаніста точного контролю над гучністю і тембром. Контраст між ніжними, віртуозними пасажами і сильнішими, драматичними розділами має бути ретельно збалансований, щоб створити ефектне емоційне навантаження. Використання педалі необхідне для досягнення бажаного звучання легато в каватині. Однак піаніст повинен використовувати педаль обережно, щоб не розмити тонкі деталі музики, особливо в складних гармонічних пасажах.

Твір Ліста демонструє, як композитор може використати іншу музику для створення нових художніх вражень. Похоронний марш і каватина з «Лючії ді Ламмермур» у Ліста стають яскравим прикладом синтезу оперного драматизму і фортепіанної віртуозності, переносючи слухача з оперного залу на концертну сцену фортепіано.

Дві ремінісценції за оперою «Лукреція Борджія» Г. Доніцетті – *Велика фантазія «Лукреція Борджія» I* (S400/1) і *«Лукреція Борджія» II* (S400/2) [Додаток К] було написано відповідно в 1840, невдовзі після паризької прем'єри опери, і 1848 роках.

З усіх італійських оперних композиторів Гаetano Доніцетті був одним із перших, хто доторкнувся італійської середньовічної історії, і тим, хто зосередився на ній детальніше. У випадку з Лукрецією Борджія твір встановлює новий рекорд. Ідею музичного твору взято з однойменної п'єси «Лукреція Борджія» Віктора Гюго, написаної в 1833 році. Це був перший випадок, коли сценарій суперечливого письменника був використаний як основа для італійської опери (італійське лібрето написав Феліче Романі).

Лібрето Романі, адаптоване з п'єси Гюго, по суті, написане у звичній для романтичної мелодрами триактній композиції, хоча сам Романі описував її як таку, що складається з прологу та двох актів; класична освіта лібретиста змусила

його назвати вступний епізод прологом, оскільки він відокремлений у часі та місці від решти дії, яка розпочинається у Венеції, а завершується у Феррарі [97].

Щоб зрозуміти драматургічний аспект фортепіанної обробки Ф. Ліста необхідно звернутись до історичного та драматургічного аспекту опери «Лукреція Борджіа» Г. Доніцетті. Історичним фактом є пристрасть Доніцетті до гострих ситуацій, але жодна з його ранніх опер не містить більш вражаючої серії театральних переворотів, ніж ця партитура: викриття Лукреції в пролозі, дзвін дзвонів за сценою і моторошні співи, що переривають безглузду застільну пісню Орсіні, що закликає випити алкоголь, і жах вмираючого Дженнаро, коли він дізнається, що Лукреція – його мати. У кожен з цих моментів Доніцетті створює музичний фон, який ефектно підсилює драматичний ефект [97].

Незвичайні елементи, які відображають образ «Лукреції», майже без винятку є результатом творчої роботи Доніцетті та прагнення зберегти драматичний імпульс, що пояснює, чому опера продовжила своє існування, адже вона має послідовну драматичну лінію, що складається з нічних сцен, відвертих танцювальних ритмів і пристрасної кантилени.

Пролог розпочинає прелюдія, тема якої пізніше асоціюється з її турботою Лукреції про сина, яка передує її романсу. Її арія «*Com'è bello*» (*larghetto cantabile*, 4/4, *Es-dur*) у своєму первісному вигляді побудована як кабалетта (опера арія, типу аріозо з чіткою ритмічною фігурою, яка постійно повторюється), що складається з двох висловлювань, причому друге (що починається словами «*Mentre geme*») є варіативним повторенням. Коли Доніцетті пізніше додав кабалетту «*Si, voli il primo a cogliere*» до романсу (назву якого на той час було змінено на «каватина»), він опустив другий вислів, щоб уникнути використання тієї самої структурної схеми у двох послідовних аріях.

Наступний дует незвичний тим, що *larghetto* – це не типовий діалог з ледь перекриваючими один одного голосами, а романс для тенора Дженнаро, який (відповідно до тексту «*Di pescatore ignobile*») має за основу неаполітанську пісню, але складається з двох варійованих (а не ідентичних) строф. Це соло, що слідує невдовзі після арії Лукреції, протиставляє юнацьку безхитрісність Дженнаро

більш зрілій підступності його, ще не визнаної, матері. *Moderato*, що завершує цей дует, побудоване за типовою схемою: репліку сопрано повторює тенор; сопрано починає третю репліку, тепер уже з тенором, який вставляє окремі фрази, і обидва голоси зливаються для швидкого завершення. Пролог завершується стретто, яка складається з мелодії анданте, що чергується зі схвильованими пасажами алегро; у повільному темпі Орсіні та його друзі висміюють Лукрецію за її злочини, тоді як у швидких розділах вона благає про пощаду і нарікає на свою долю, весь епізод завершується зриванням маски під кульмінаційний дисонанс зменшеної сьомої [97].

Не лише відносна нетиповість підносить «Лукрецію Борджіа» далеко над нормами романтичної мелодрами свого десятиліття, але й музична виразність та експресивність музичного матеріалу. У фіналі першого акту терцет можна розглядати як плід експерименту Доніцетті, який він здійснив майже шість років тому з подібним чином розміщеним тріо в «*Pernottamento romano*». Вхід Дженнаро супроводжується придворною танцювальною мелодією (анданте, 3/4, Ля мажор), одним з кількох пасажів, де аристократичний надмірна самовпевненість створює іронічну зовнішню поверхню для ревнивої та вбивчої люті Альфонсо [97].

Партія Альфонсо час від часу доповнюється акордами *fortissimo* і порушується тремтливими фігураціями. Наступне *larghetto* (12/8, *As-dur*) «*Guai se ti sfugge un moto*» – один з найкращих пасажів партитури. Лаконічні перші фрази Альфонсо в шістнадцятих нотах киплять ледь стриманими емоціями; відмовившись від тривалого викладу матеріалу, Доніцетті вводить Лукрецію в третьому такті, повторюючи вступ Альфонсо в тій самій тональності, а в п'ятому вводить Дженнаро з широкою мелодією на тлі змовницького бурмотіння інших персонажів. Невинність Дженнаро, не підозрюючи про це, протистоїть злу. Напруга підтримується наростаючим перекриттям голосових партій у неспокійній серії модуляцій, позначених «*crescendo a poco e stringendo*»; лише в коді динамічний рівень знижується з *fortissimo* і відновлюється початковий темп. В жодному з ансамблів, написаних Доніцетті до цього часу, він не створив

настільки вдалого розширення драматичного моменту і не показав його багатогранність, що так добре запам'ятовується. Інтенсивність продовжується в кабалетті «*Infelice il veleno bevesti*» (*allegro vivace*, 4/4, F-dur), дуеті (оскільки Альфонсо відійшов після того, як Дженнаро випив отруту), в якому музична виразність замінюється грубою істерикою; коли Лукреція дає Дженнаро протиотруту, її кульмінаційна фраза, що хроматично піднімається до верхнього Ля, позначена колючими синкопами [97].

Велику партію Лукреції у 2-й дії «*M'odi, ah m'odi*» слід вважати одним із найкращих досягнень Доніцетті. Ситуацію можна було б легко зробити смішною, оскільки вона паралельна з кінцем першої дії: знову Дженнаро мимоволі випив отруту, і знову Лукреція пропонує йому протиотруту. Але тепер додалися інші фактори: Дженнаро знає, що його друзі теж отруєні, і він відмовляється від протиотрути; більше того, він знає своє справжнє ставлення до свого отруйника. Доніцетті створює справжнє відчуття розвитку цієї сцени, починаючи з мелодраматичного входу, без жодної вступної музики, Лукреції, одягненої в чорне, яка повідомляє своїм жертвам, куди вони йдуть. Коли Лукреція зрозуміла, що серед її жертв є її син Дженнаро, якого вона переконала покинути Феррару, материнська любов ставала все сильнішою.

Ця арія є класичним прикладом драматично виразної колористики на противагу простому вокальному виконанню. Саме тут красномовно відображені всі сплески емоцій Лукреції, коли вона збирається з силами, щоб врятувати свого сина і полегшити його провину. Особливості романтичної опери набувають силу виразності, з якою важко зрівнятися. Версія арії, є новою версією фіналу і оригінальна тільки на початку низхідних гам від високих сі і до (замість соль і ля).

Особливістю фіналу *nuovo* (в якому відсутня заключна кабалетта Лукреції «*Era desso il figlio mio*») та паризької версії (яка є композицією, що містить новий матеріал ді мецо, доданий для Ла Скала в 1840 році, а також скорочення кабалетти Лукреції) є передсмертна кантилена Дженнаро «*Madre, se ognor lontano*». Хоча вона написана в соль мажорі, вона має характерну двозначність ладу завдяки наголосу на підвищеній п'ятій (ре дієз), яка переходить у сусідню шосту (мі),

тоніку паралельного мінору. Ця неприкрашена мелодія має легкий акомпанемент: прості арпеджіо, легкі подвоєння, що підкреслюють модальну невизначеність, і періодичне розширення вокальної фрази, що красномовно контрастує з вишуканістю лінії в «M'odi, ah m'odi». Ідіоматична різниця між сопрановими аріями та наступним «Di pescatore ignobile» зберігається і тут. Партія Дженнаро в «Лукреції», особливо з фіналом *finale nuovo*, показує, що Доніцетті повністю відкрив трагічну для тенора партію.

На оперу «Лукрецію Борджіа» Гаetano Доніцетті було створено безліч варіацій і транскрипцій, але ремінісценція Ференца Ліста вирізняється з-поміж них високою композиційною технікою і багатою, складною структурою: в основі Великої фантазії I версії 1848 року лежать два мотиви тріо з II акту опери. Це сцена, в якій мстивий герцог Альфонсо пропонує Дженнаро (синові Лукреції) вино, примушує Лукрецію налити напій з отруєного графіна і наказує їй мовчати. В опері ця сцена так званого «мовчазного наказу» представлена низхідним мотивом у *As-dur*.

Композитор майстерно розвинув цю тему в одній частині. Мотив, який вперше з'являється у вступі, звучить 11 разів у різних тональностях: *as-moll*, *des-moll*, *H-dur*, *ces i des-moll*, *e-moll*, *A-dur*, *B-dur*, *h-moll*, *cis-moll* та *as-moll* (для парафразів та ремінісценцій Ліста на оперні теми подібний вступ є характерним).

У наступному розділі твору мотив так званого «мовчазного наказу» послаблюється і накладається на мотив Дженнаро. У ще одній варіації мотив Дженнаро розвивається в *E-dur*, далекому від *As-dur* (тональність, що характеризує образ герцога). Ліст представляє сім варіацій з різною ритмічною структурою і безліччю мелодичних орнаментів (чотири в *As-dur* і дві в *E-dur*), що завершуються кодою.

Велика Фантазія II містить три основні теми: пісню пажу (*Chanson a boire*), фінал прологу, фінал дуету і характерну тему секстету. Початкова тема Фантазії II не пов'язана з оперою Доніцетті, за нею слідує знаменитий фінал прологу «*Mafio Orsini, signora, son io*» в *H-dur*. Потім вона переходить у застільну пісню *C-dur* (*tempo giusto, non troppo allegro*). Тема секстету і застільна пісня, взяті з

прологу, доповнені ще одним фрагментом прологу (тема прологу опери починається зі слів Сенти).

Після трьох варіацій на ці теми в центральному розділі парафразу з'являється дуетна мелодія Лукреції та Дженнаро «*Ama tua madre*» в A-dur. Ця тема вводить спокійний настрій після періоду гармонічного напруження та динамічних контрастів.

Другий розділ містить у собі розвиток теми Fis-dur. Після цього повертаються пролог (Fis-dur) і тема фіналу прологу, що веде до H-dur. Ліст випереджає цей мотив і вставляє наприкінці тріо з Великої фантазії I. У подальшій складній послідовності ці теми перетинаються і йдуть паралельно з сильно оголеними відрізками. Велика фантазія II – це і приклад досконалої віртуозної техніки, і своєрідне резюме, що розкриває відповідні теми в ключові моменти дії.

За словами Леслі Говарда, використання Лістом тем з опер Доніцетті було сприйнято вельми неоднозначно. Секстет із «Лючії» завоював неабияку популярність, але друга варіація на тему з тієї ж опери та Концерт-вальс на два мотиви з «Лючії» та «Парізіни» здобули менше визнання. Надзвичайно складний твір на тему «Лукреції Борджіа» виявився надто важким для виконавців, а Похоронний марш з «Дона Себастьяна» став рідкісним твором, хоча й мав неабиякий успіх у Відні в середині XIX століття [157].

Як і «Спогади за оперою «Лючія ді Ламмермур»», «Спогади за оперою «Лукреція Борджіа»» – технічно доволі складний твір, що вимагає від виконавця широкого спектра піаністичних виконавських прийомів. Ми зупинимось на деяких найскладніших аспектах виконання тріо і *Chanson à boire – Duo-Finale* з II акту.

Головною складністю при виконанні парафразів Ліста – збереження чистоти звуку в складних поліфонічних фактурах. У тріо з II акту піаніст повинен одночасно уявити кілька мелодійних ліній, що відображають різні голоси опери. Виконавець має ретельно збалансувати різні голоси, забезпечуючи чітке визначення кожної лінії та прозорість загальної фактури. Це вимагає пильної уваги до фразування та артикуляції, а також уміння контролювати динаміку

окремих голосів. Ліст часто використовує багатошарові текстури, розміщуючи різні голоси в різні регістри фортепіано, щоб створити відчуття оркестрової глибини. Виконавець має вміти маніпулювати цими фактурами на власний розсуд і чітко проєктувати мелодичну лінію, зберігаючи гармонічну основу: розділ «Chanson à boire» характеризується октавними пасажами у швидкому темпі та широкими стрибками між регістрами, що імітують інтенсивну енергію музичного твору. Ці пасажі вимагають як технічної спритності, так і точності, підготовленості піаністичного апарату до таких випробувань.

Концертант повинен грати стрімкі октави точно і рівномірно, забезпечуючи чітку артикуляцію кожної ноти і зберігаючи при цьому ритмічний рух твору в цілому. Це особливо складно в тих частинах, де октави поєднуються із синкопованими ритмами та різкими змінами динаміки. Це пов'язано з тим, що піаніст повинен швидко і точно має переміщатися по клавіатурі, зберігаючи при цьому темпоритм, артикуляцію, динаміку та агогічні відхилення. Це вимагає точного контролю за піаністичним апаратом, постановкою пальців і рухами рук. Парафрази Ліста рясніють складною орнаментикою, такою як трелі, арпеджіо і пасажі, які необхідно виконати в рухливому темпі. Ці орнаменти слугують посиленням емоційного напруження тем, які були запозичені з оригінального твору, що є основою для драматургічного аспекту в фортепіанній обробці, а також створюють значні технічні труднощі під час виконання твору.

Виконавець повинен грати трелі та іншу орнаментику з точністю і ясністю, підкреслюючи мелодійні лінії і не затьмарюючи їх. Зокрема, використання трелей у тріо II акту вимагає ретельного контролю темпу й динаміки; гами й арпеджіо, що виконуються в швидкому темпі в «Chanson à boire» потребують плавності й рівності; використання трелей у «Chanson à boire» потребує від піаніста точної та ясної гри мелодичних ліній. Піаніст повинен грати ці пасажі legato, контролюючи артикуляцію і фразування. Ференц Ліст часто використовує синкоповані ритми і нерівномірні акценти, щоб передати святкову атмосферу сцени.

Задача піаніста – зберегти рівний пульс під час гри синкопованих ритмів, щоб не порушити загального перебігу твору. Це вимагає сильного відчуття ритму

та вміння контролювати динаміку й артикуляцію в кожній синкопованій ритмічній фігурі. У розділах, де права і ліва руки грають контрастні ритми, виконавець повинен зберігати ритмічну незалежність обох рук і стежити за тим, щоб кожна партія була чітко артикульована, зберігаючи послідовність упродовж усього твору. Одне з найважливіших інтерпретаційних завдань при виконанні «Спогадів Лукреції Борджіа» Ліста – передати весь спектр емоцій, які були використані в опері. Концертант має орієнтуватися в контрастних настроях тріолей у другому акті та дуетах у фіналі, щоб передати як інтенсивність емоцій персонажів, так і драматургічний аспект музичного твору. Фортепіанна обробка вимагає широкого динамічного діапазону, від ніжних пасажів піаніссімо до потужних фортіссімо. Виконавець має ретельно контролювати динаміку, щоб створювати контрасти та підкреслювати емоційні зміни в музиці. Використання *rubato* важливе для передачі ліризму теми, особливо у фіналі дуету. Піаніст повинен надати виразного нюансування кожній фразі, дозволяючи гнучко змінювати темп без втрати загальної структури твору. Педальовання відіграє важливу роль у досягненні бажаного звучання легато та посиленні гармонічного багатства фортепіанної обробки. Однак піаніст повинен використовувати педаль обережно, щоб не розмити складні технічні деталі музики. Використання хроматичних пасажів та складних гармоній Ференцом Лістом вимагають делікатного педальовання, щоб розкрити багатство гармонічних фактур. Виконавець має регулювати педаль залежно від гармонічного забарвлення і використовувати техніку педалі для збереження ясності.

Отже, Аналіз ремінісценцій Ференца Ліста на оперні теми Гаetano Доніцетті показує, що угорський композитор був не тільки видатним знавцем і шанувальником творів для сцени, але й сприяв новому відкриттю багатьох опер. Важко не погодитися з думкою, що його композиції допомогли врятувати від уходу в небуття багатьох шедеврів, зокрема, створивши фортепіанні обробки тем «Лючії ді Ламмермур» та «Лукреції Борджіа» Г. Доніцетті.

3.3. Парафрази на оперні теми Р. Вагнера та Дж. Верді

Одним із проявів геніальності Ліста стали його рішення оркестрової транскрипції в опері, приклади яких можна знайти у вагнерівських парафразах на теми «Летючого голландця» («Прядильна пісня») і «Тристана та Ізольди» («Liebestod»). Вагнера і Ліста пов'язували особливі стосунки в кількох аспектах. Крім того, що вони були близькими колегами, шанувальниками творчості один одного і друзями, Вагнер був одружений з донькою Ліста – Козимою. Сімейні стосунки не завжди були гладкими. Проте Ференц Ліст цінував музичну геніальність Вагнера і робив усе можливе для популяризації його творчості найрізноманітнішими способами, не обмежуючись мистецтвом обробки його оперних тем. Ф. Ліст зробив десять фортепіанних обробок на оперні теми Ріхарда Вагнера.

«Летючий голландець» – четверта опера Вагнера, одна з ранніх у творчості композитора з виконаних на сьогоднішній день. На момент прем'єри композитору ще не було 30 років. Драматично і музично незрілий «Летючий голландець» багато в чому передбачає Вагнера його пізніх років. До його найбільш новаторських стилістичних ідей залишалися ще десятиліття, але любов до оркестрового багатства і довгих, плавних вокальних ліній уже була.

Увертюра часто виконується як оркестровий твір і знайома багатьом. У ній звучить хвилеподібна штормова мелодійна тема, що нагадує про морський шторм. Тут також звучить любовна тема, яка пізніше з'явиться в опері, і веселий хор моряків. Цей хор привносить у похмуру та неспокійну історію цінну яскравість і піднесений настрій.

Творча уява композитора від самого початку бачила сюжет у новій пластичній формі; хоча він ще не був достатньо впевненим у собі, щоб будувати свій твір без звичного арсеналу арій, дуетів, ансамблів тощо, він почав з них не заради них самих, а з центральної ідеї, з якої вся драма повинна була розвинутися, як організм із зародка. Такою була балада Сенти у другому акті, яка є не лише центральним психологічним моментом дії, але й музичним ядром твору.

У другій дії опери навколо каміна сидять стара доглядальниця Сенти, Мері, та кілька дівчат, зайнятих прядінням; а Сента сидить трохи осторонь від інших,

відкинувшись на спинку довгого крісла, охопивши його руками. Вона занурена у мрійливе споглядання портрета. Мотив № 15, який в оркестровому переході від першої до другої дії асоціювався з норвезькими моряками, що піднімають вітрила та натягують канати, тепер у свідомості Вагнера якимось дивним чином асоціюється з її роботою, роботою дівчиць. Вона стає невід'ємною частиною головної фрази їхнього «Прядильної» пісні і хору [167].

У струнних звучить гудіння коліс (Незабаром твір став дуже популярним у Німеччині; Ліст зробив його прекрасний парафраз для фортепіано у 1860 році). Основний зміст пісні дівчат – це молитва до вітру, щоб він якнайшвидше повернув їхніх коханих мореплавців додому. Марія м'яко дорікає Сенті за те, що вона не кружляє разом з іншими: таке неробство, каже вона, навряд чи принесе їй подарунок від коханого. Інші дівчата заперечують Сенті, що їй немає потреби прясти, як їм, адже її коханий не плаває морями в пошуках скарбів, як вони, а замість золота привозить їй дичину, адже Ерік – мисливець [167].

«Прядильна» пісня з «Летючого голландця» [Додаток Л] – приклад парафразу оперного ансамблевого номера, у цьому разі хору, а не групи солістів. У цей момент міські доньки прядуть тканину на ткацьких верстатах, і пісня, яку вони виконують, встановлює зв'язок між постійним заняттям та їхнім заміжжям із багатим чоловіком. Іронія полягає в тому, що Сента, єдина, хто не співає, переслідується чоловіком. Однак це не звичайний чоловік, а безсмертний голландець. Він оселяється в її снах, одержимий, поки не знайде жінку своєї мрії.

Стосовно втілення яскравої драми, зусилля Ліста щодо транскрипції можна розділити на дві групи. Перша група – це додавання власного музичного матеріалу, який розширює оригінальну сцену Вагнера; друга група демонструє адаптацію Лістом оркестрових ефектів до фортепіано. Щодо першої групи, можна виділити три епізоди в сцені Вагнера, до яких Ліст додає фортепіанні обробки. По-перше, Ліст створює споріднену за музичним змістом каденційно-подібну увертюру до сцени, засновану на вагнерівській інструментальній фігурі прядіння: хроматичному тризвучному мотиві в поєднанні з треллю, яка утримується

навколо домінанти. Ця увертюра починається доволі нерішуче, з хроматичної лінії в басу та прописаних пауз, ніби імітуючи розігрівання прядильних верстатів.

Вступ завершується висхідним рухом на ламаних тризвуках, а потім низхідною хроматичною гамою, яка переходить у домінуючу трель і веде до оригінального початку вагнерівської сцени. Другий значний розділ, в якому Ліст додає матеріал, знаходиться в середині хору. Всі зупиняються і докоряють Сенті за те, що вона відволіклася. У цей момент Ліст майстерно вставляє каденцію, схожу на мрійливу, з темою голландця, яка вперше звучить в увертюрі до опери. Композитор, очевидно, передає думки Сенти про Голландця, про що свідчить вільний ритмічний характер його теми. Це контрастує з машиноподібними ритмами решти сцени, а також із вказівкою самого Ліста на «träumend» (мрійливо).

Нарешті, коли опера переходить від цього хору до наступної сцени, Ліст зобов'язує слухача довгою, величною кодою, яка робить п'єсу придатною для виконання як самостійний фортепіанний твір. Ця кода займає дві сторінки і є технічно складною, включно із серією арпеджіо у швидкому темпі та стрімкою низхідною послідовністю паралельних хроматичних шістнадцятих.

У фортепіанній обробці Ференцом Лістом оркестрової музики цієї сцени домінують чотири музичні пласти. Перший із них – дзвінкий звук, створений другою скрипкою та альтом. Другий шар пов'язаний з першим і складається з коротких, різко орнаментованих звуків ріжків і духових інструментів. Третій елемент цієї фактури – басова лінія *pizzicato*. Нарешті, вступає головна тема, яку спочатку грають перші скрипки і гобой, а потім підхоплює жіночий хор. Такти 26-29 показують фактуру, коли всі чотири елементи присутні на фортепіано.

Ференцу Лісту вдається розподілити музику між двома руками так, щоб усі ці шари були чітко виражені. Це досягається завдяки запропонованій ним аплікатурі та вказівкам «*la melodia marcato*» або «педальовати кожен такт». Важливо також зазначити, що коли динаміка зростає і Ріхард Вагнер додає інструменти для створення звуку, Ференц Ліст виражає це піаністично,

охоплюючи більший діапазон, подвоюючи мелодію на октаву і посилюючи піаністичне звучання відповідними штрихами.

Головна технічна складність парафразу – мотив «прядіння». Він представлений швидкими повторюваними нотами в правій руці і має бути відтворений на фортепіано виконавцем з точністю і плавністю. Часто вони складаються з шістнадцятих і тридцять других нот у швидкому темпі і вимагають легкого, рівного дотику.

Завдання піаніста – не тільки зберегти швидкість і чіткість цих пасажів, а й надати їм відчуття механічної регулярності, подібно до руху колеса, що обертається. Водночас ці пасажі не повинні затуляти основний мелодійний матеріал, який часто з'являється в середньому і нижньому регістрах фактури.

Ференц Ліст часто розділяє фактуру між двома руками, щоб кожна з них відіграла свою роль. Наприклад, права рука грає арпеджіо у швидкому темпі, що представляють кадри, які обертаються, а ліва - повільніші, стійкіші акорди і гармонічні послідовності. Потрібен високий ступінь незалежності рук, оскільки кожна рука відповідає за свій шар музичної текстури.

Координація між двома руками стає особливо складною в пасажах, де дві руки мають різні ритми або де дві руки накладаються одна на одну на клавіатурі. У таких ситуаціях піаніст має підтримувати гармонійну основу, закладену лівою рукою, зберігаючи при цьому чіткість і баланс, щоб не заплутатися у фігураціях правої руки.

Ще одне важливе питання в «Прядильній» пісні стосується артикуляції. Фортепіанна обробка Ференца Ліста вимагає від піаніста точної артикуляції швидких фігур, що обертаються, при збереженні *legato* або *semi-legato* в інших частинах фактури. Контраст між фігурами стакато, що обертаються, і більш ліричними мелодійними лініями вимагає ретельного контролю над штрихами і динамікою.

Щоб домогтися потрібного ефекту, піаніст повинен стежити за тим, щоб фігури у швидкому темпі в правій руці залишалися легкими і прозорими, а ліва рука забезпечувала міцну, але стриману гармонійну основу. Артикуляція має бути

відпрацьована так, щоб пісня не звучала надто поспішно чи хаотично, особливо у швидких частинах, де текстури стають складнішими.

У даній оперній темі, яку використовує Ліст (імітація прядіння) темп є однією з вирішальних технічних вимог. Це пов'язано з тим, що швидкість фігурації правої руки, що нагадує колесо, яке обертається, вимагає від піаніста чудової спритності й моторності пальців. Ліст створює ці частини дуже швидкими, із запаморочливими арпеджіо і пасажами, що охоплюють широкий діапазон клавiш. Збереження ясності в такому швидкому темпі – важливе завдання, особливо в густих фактурних пасажах. Піаніст повинен грати одночасно зі швидкістю і точністю, забезпечуючи чітку артикуляцію кожної ноти і зберігаючи динаміку всього твору.

Ліст відомий використанням октавних пасажів у своїх віртуозних фортепіанних творах, і «Прядильна пісня» також містить кілька пасажів, де піаністові потрібні швидкі октавні стрибки й акорди. Ці пасажі вимагають не лише сили й точності, а й значного навантаження на витривалість піаніста. Для освоєння цих октавних пасажів потрібне поєднання сили, спритності та розслабленості, оскільки надмірне напруження може призвести до втоми і травм. Здатність швидко переміщатися по клавіатурі, контролюючи при цьому динамічний рівень, є ключем до ефективної гри цих пасажів.

Парафраз Ференца Ліста, як і в Ремінісценціях на теми опер, вимагає вмілого використання педалі, щоб підкреслити резонанс фортепіано та імітувати тривале звучання оркестру. Однак необхідно стежити за тим, щоб використання педалі не створювало розмитості у швидкому обертанні фігури. Піаніст повинен уміло користуватися педаллю, щоб створити ефект легато в повільних мелодійних пасажах, і використовувати техніку *una corda* або часткового педалювання, щоб зберегти чіткість у швидких пасажах. Педалізація в цій фортепіанній обробці виконує як технічну, так і виразну функцію, і володіння нею має вирішальне значення для досягнення цілісної інтерпретації твору.

«*Liebestod*» у «*Тристані та Ізольді*» [Додаток М] походить з уривка опери, який Вагнер спочатку назвав «Преображення». Драматично, Ізольда обіймає

свого померлого коханого Тристана. Вона співає так, наче Тристан живий, тоді як інші персонажі дивляться на це зі здивуванням. Вона співає про Тристана так, ніби він живий. Вона починає відчувати все нові й нові емоції і, нарешті, досягає найвищого екстазу, який також є моментом її власної смерті. Музика до цієї сцени вперше звучить у любовному дуеті в II акті, який музично і драматично завершується наприкінці опери.

Для Тристана та Ізольди смерть – це царство життя і любові. Для них життя - це царство смерті і зради, світ ілюзій, обману, шахрайства і невірності, світ без любові. У смерті, світі життя і любові, немає ні пам'яті, ні історії, ні свідомості, ні спільноти. У світі смерті Тристан та Ізольда розчиняються одне в одному як єдине ціле, без відмінностей, без індивідуальності [173]. Однак, слухаючи оперну музику Вагнера, слухач переживає не смерть і руйнацію, а життя у творенні, в якому ми заново прокидаємося до любові до життя і життя в любові. Акорди «Тристана» від самого початку опери, досягають гармонічного розв'язання тільки в останніх тактах оперної музики [173].

Версія Ференца Ліста «Liebestod» показує, що в звучанні та структурі цієї сцени композитор постарався точно, нота в ноту, реалізувати задуми Ріхарда Вагнера, нічим не пожертвувавши. Фактично, єдине, що додає Ліст, – це точна, але пронизлива цитата з II акту. Назва «Liebestod» походить від цієї цитати. Смерть Ізольди відбувається наприкінці опери, тому вступ Ліста стисло задає настрій і готує слухача до цієї фінальної драматичної точки, що започатковує драматургію усієї фортепіанної обробки Ференца Ліста.

Популярність цього парафразу – одне зі свідчень успіху Ліста в передачі оркестрових тонів. Один із найважливіших таких тонів – тремоло струнних, які звучать упродовж усього твору в різних регістрах і з різною інтенсивністю. Ці струнні тремоло передаються на фортепіано у вигляді трепетних, ламаних акордів і октавних (або інших за висотою) тремоло. Домогтися рівного і збалансованого звучання тремоло на фортепіано, зберігши при цьому чистоту і правильну форму мелодичного матеріалу – складне технічне завдання. Однак, Ф. Ліст знав, коли потрібно змістити положення тремоло між двома руками, щоб легше було

підкреслити певні музичні уривки. Прикладом тому слугують такти 4-8, де більшість тремоло в кожній фразі написано для лівої руки, однак фінальне тремоло віддано правій руці.

Також, важливою є взаємодія кларнета і валторни, які чергують висхідний мотив на початку сцени, що йде за вступом. Ліст намагається успішно відтворити ці звуки, здебільшого завдяки ретельній динаміці та виразним вказівкам, і ретельно управляє балансом кожного елемента. Нарешті, зіткнувшись із завданням відтворення масивної динаміки величезного оркестру Ріхарда Вагнера, Ференц Ліст використовує напрочуд ефективний прийом у кульмінації головного *crescendo* «Liebestod» (19-й такт від кінця п'єси), чим підкреслює один з кульмінаційних моментів опери в фортепіанній обробці.

Композитор обрамляє затримані гармонії, що з'являються в басовому ритмі кожного такту, підкреслені акордами *fff*, що повторюються, вище й нижче, і ці самі гармонії відбиваються, створюючи неймовірний резонанс, дуже переконливо імітуючи тривале *crescendo* оркестру.

Одне з найважливіших завдань при виконанні «Liebestod» Ференца Ліста – передати щільну оркестрову фактуру Ріхарда Вагнера. Оригінальна партитура опери Вагнера характеризується багатим нашаруванням гармонічних і мелодичних голосів у різних оркестрових групах, які Ліст уміло вписує в звукову палітру фортепіано.

Однією з головних технічних труднощів є великі арпеджіо, що імітують багату оркестрову фактуру вагнерівського оригіналу. У першій частині Ференц Ліст використовує великі арпеджіо в лівій руці, щоб імітувати широку струнну фактуру. Завдання виконавця – зберегти ясність і плавність цих арпеджіо і одночасно відобразити мелодичні лінії правої руки.

Часте використання широких інтервалів обома руками вимагає значної сили та гнучкості піаністичного апарату. Крім того, виконавець мусить уміти збалансувати звукові шари так, щоб, незважаючи на щільність фактури, можна було чути мелодичний і гармонічний зміст.

Парафраз Ліста вимагає широкого динамічного діапазону – від найніжнішого *pp* до потужного *fff*, що передає драматичне напруження кульмінації. Піаніст має вміти легко керувати цією динамікою і формувати музику так, щоб вона відображала емоційну дугу оригінальної оркестровки Ріхарда Вагнера. Наприклад, м'яке кресендо, що веде до кульмінації, має бути зіграно з точністю, повільно нагнітаючи напругу і зберігаючи ясність кожної ноти. І навпаки, повернення до більш м'якої динаміки після кульмінації вимагає іншого контролю, оскільки піаніст повинен плавно переміщатися між цими двома крайніми точками вираження.

У фортепіанній обробці Ференц Ліст часто розділяє оркестрові голоси на дві руки, вимагаючи від піаніста балансувати між кількома шарами звуку. Наприклад, права рука часто веде мелодію, тоді як ліва рука забезпечує гармонічний акомпанемент або басову лінію. Особливо складно зберегти чистоту мелодії, не перевантажуючи гармонічну основу.

Використання Лістом педалі відіграє важливу роль у відтворенні оркестрового звучання. Педаль необхідна для підтримки довгих ліній легато і досягнення багатих гармонійних співзвуч, характерних для оркестровки Вагнера. Однак напівпедаль і зміна педалі мають використовуватися так, щоб уникнути надмірного розмивання гармоній, особливо в хроматичних пасажах, де дисонанси мають бути чітко виражені.

Отже, у цій фортепіанній обробці важливо знайти дивовижний баланс між суворим дотриманням партитури і свободою вираження. Використання *rubato*, особливо в початковому і кульмінаційному розділах, дає змогу домогтися емоційної виразності, але має ретельно контролюватися, щоб не порушити основну гармонічну структуру.

Також, Ференц Ліст звертався до творів Дж. Верді, яскравим прикладом такої фортепіанної обробки є **Danza Sacra e Duetto Final. Paraphrase** (1879) [Додаток Н]. Інтерпретатор назвав свою «Аїду» транскрипцією, але це, безумовно, парафраз, в якому релігійні теми дещо змінені для створення більш містичного ефекту, а дует відокремлений від храмового хору в кінці – ефект

«розділення рівнів» Джузеппе Верді неможливо було б реалізувати на фортепіано [92].

Драматургія створеного Лістом парафразу на оперні теми Верді передбачає взаємодію тем, що відображають основні опозиції оригіналу. Можна зазначити, що основна лінія розвитку тут не піаністична, а смислова. Форма зазвичай більш індивідуальна і відображає інтерпретаційні наміри композитора щодо оригінального твору. Зокрема, коли кінець парафразу суперечить задуму автора, як у цьому парафразі на теми з опери «Аїда», кінцівка не має бравурного характеру.

Драматургія опери побудована на основі історичного сюжету та лібрето, Ференц Ліст використав теми, щоб в основному охарактеризувати твір за допомогою взятих окремо обраних виразних, найбільш впізнаваних тем з додаванням прикрас, більш дрібних нот, змін тональностей, фактури (розрідженням та ущільненням) та темпу, виходячи з можливостей фортепіано та фортепіанного виконавця, щоб надати фортепіано оркестрового звучання. Інтерпретатор, в даному випадку Ф. Ліст, обрамляє фортепіанну обробку за допомогою тем, щоб надати твору цілісності та єдності у даній фортепіанній обробці.

Створення фортепіанного парафразу з використанням оперних тем потребує великої праці та глибокого знання партитури твору, щоб втілити на фортепіано необхідні образи та характери. У даному оперному парафразі Ф. Ліста розвиток основних тем, що взяті з опери «Аїда», відбувається за рахунок фактурно-динамічних модифікацій у вигляді варійованого перетворення, що зумовлені концертно-демонстраційними потребами композитора-піаніста.

В аналізі ремінісценції на теми з опери «Аїда» Дж. Верді розглянуті структурні, гармонічні та тематичні елементи, які Ліст використав при перетворенні оригінального оперного твору на фортепіанну обробку. Особлива увага приділена інтерпретаційним рішенням Ліста і тому, як вони відображають його стиль і ширші естетичні тенденції епохи романтизму. У дослідженні також

розглядаються виклики, які парафраз ставить перед виконавцями та музичній спільноті.

Прем'єра «Аїди» Джузеппе Верді відбулася в Каїрі 24 грудня 1871 року. Хоча це була не та прем'єра, якої бажав для опери композитор, вона мала великий успіх, а європейська прем'єра відбулася трохи більше ніж через місяць у міланському театрі «Ла Скала». Ференц Ліст був шанувальником музики Верді і переписав численні уривки з його творів, зокрема три Концертні парафрази на основі «Трубадура», «Ріголетто» та «Ернані», написані понад десять років тому. Хоча, можливо, ці транскрипції дещо зашкодили репутації самого Ліста через кричущу демонстративність, вони, тим не менш, допомогли підняти репутацію Верді та його опер. У 1879 році, приблизно через двадцять років після «Концертних парафраз», він знову продемонстрував свою повагу до музики Верді, зробивши транскрипцію декількох уривків з «Аїди», зокрема сцена №2 з 1 акту «Danza Sacra» та фінальний дует Аїди і Радамеса «O terra, addio» у другій сцені 4 акту.

Сцена 2 з 1 акту «Danza Sacra» відбувається у храмі бога Ра в Мемфісі. Зверху розливається таємниче світло. Довгий ряд колон, що примикають одна до одної, губляться в темряві. Стоять статуї різних божеств. Посередині, на узвишші, вкритому килимами, вівтар зі священним начинням. На золотих триніжниках димлять пахощі. Тут зібралися жерці, щоб здійснити обряд посвячення Радамеса в головнокомандувачі єгипетської армії. За лаштунками голос Великої жриці та хор жриць виголошують молитву. На сцені інші жерці виконують ритуальний танець перед вівтарем. Над головою Радамеса розгортають срібне покривало, і Рамфіс вручає йому меч. Верховний жрець підносить урочисту молитву про захист священної землі Єгипту. Радамес приєднується до цієї молитви, потім її підхоплюють і всі інші жерці. Уся церемонія завершується потужним заклинком, зверненим до бога Ра. За характером це тужлива молитва під акомпанемент арфи, що слідує лілейній, вибагливій мелодії священного танцю, а після енергійного заклику Рамфіса героїчний хор жриць продовжує «О, Боже, дай нам перемогу», потужне наростання, яке веде до з'єднання хору жриць.

Другий номер до якого звертається Ф. Ліст – фінальний дует Аїди і Радамеса «O terra, addio» з другої сцени четвертої дії. Верховного головнокомандувача єгипетської армії Радамеса засудили до поховання живцем за зраду батьківщини. Він кохає Аїду, ефіопську принцесу, яка перебуває в єгипетському рабстві. Він видав їй та її батькові розташування єгипетських військ, щоб вони могли втекти, але Радамеса схопили, Аїді вдалося сховатися. Після суду його перепроводжують до склепу, що знаходиться прямо під храмом, над ним закривають кам'яну плиту. І тут він бачить знесилену Аїду, яка три дні чекала його в гробниці, передчуваючи його покарання. Дочка фараона Амнеріс у храмі оплакує смерть коханого Радамеса.

У випадку з музикою Верді Ліст відмовився від тієї свободи, яку він часто дозволяв собі при транскрипції музики інших оперних композиторів, таких як Дж. Мейєрбер і В. Белліні. Він зосередився на тому, щоб передати всі нюанси величі і пристрасті музики Верді технічними та виразними можливостями фортепіано.

Для транскрипції «Аїди» він обрав декілька уривків: хор жриць «Possente Ftha» (Акт I, сцена 2) та їх танець, який він назвав «danza sacra» (Акт I: Священний танець жриць: акт I, сцена 2: Танець № 3) та фінальний дует з 4 акту Аїди та Радамеса «O terra addio», коли закохані поховані разом у храмі Вулкана. Емоційна насиченість музики Верді приводить Ліста до драматичної і майже блискучої коди. Проте, дещо всупереч власним методам, він несподівано повертається до делікатного викладу дуету і тихими та пронизливими тонами веде тематичний розвиток до фінальних акордів. «Ліст називав свою «Аїду» транскрипцією, але це, безумовно, парафраз, в якому релігійні теми дещо змінені для створення більш інтонаційно містичної поеми, а дует відокремлений від храмового хору в кінці – ефект «розділення рівнів» Верді було б неможливо реалізувати на фортепіано!», – зазначає Леслі Говард [157].

«Danza Sacra» (в опері цей номер має назву «Danza sacra delle sacerdotesse»), як сам називав Ліст це ритуальний танець, який виконують жриці в храмах Вулкана, що характеризується ритуальними ритмами і містичною атмосферою. В

оригінальній партитурі Верді танець характеризується повторюваними ритмічними візерунками і гармоніями, що створюють відчуття стародавнього священного ритуалу. Транскрипція Ліста зберігає ту саму магічну якість, що й оригінал, але запроваджує віртуозні пасажі, що посилюють інтенсивність ритмічного руху та гармоній танцю.

Окреслимо композиційну структуру парафразу: вступ – перший розділ (*тричастинна складна форма з розвиваючою серединою*) – другий розділ (*двочастинна складна безрепризна форма*) – кода.

Тема танцю (А) (важливо зазначити, що ця тема на початку звучить в майже повному цитуванні) у Вступі (*Allegretto* = 96) парафразу, що створює ефект таємничості та містичності (тт. 1-10). Проте надалі тема танцю жриць фактурно ущільнюється за допомогою октавних дублювань, що у подальшому перетворюється у стрімкий висхідний та низхідний пасажний рух шістнадцятими, який підтримується арпеджованими акордами (тт. 12-16). Потім йде мелодичний рух (тт. 17-21), який готує появу першого розділу парафразу.

Перший розділ (*Andante con moto* = 84) розпочинається з теми хору жриць «*Possente Ftha*» (В) (Акт I, сцена 2, у парафразі Ліста це тт. 22-32). Основна мелодична лінія теми хору жриць викладена у гомофонно-гармонічній фактурі та повністю цитується композитором. Розділ має наскрізний розвиток, де теми танцю та хору жриць між собою варіаційно розвиваються. У тт. 37-44 тема танцю йде у варіаційному перетворенні, що зумовлюється октавним дублюванням мелодичної лінії та тріольним ритмічним викладенням фактури на тихій динаміці *p* з додаванням септолей, що свідчать про деяку імпровізаційність та жанрову стилістику експромту епохи романтизму.

Надалі Ференц Ліст розвиває тему хору, де відбувається модуляційний процес у вигляді зіставлення тональностей – *Es-dur* і *h-moll* (т. 45) у поступове динамічне «вплітання» окремих мелодичних зворотів теми танцю жриць (А) (тт. 49-53) і емоційна кульмінація першого розділу припадає на 53 такт, що підготувала появу теми танцю (А) (тт. 55-63, *Allegretto*) і вона проходить у *H-dur*. Композитор надав їй драматичного та рапсодичного характеру – це

підкреслюється використанням пасажів, тріольного ритму та ущільненням фактури за допомогою акордів. У тт. 66-82 відбувається більш імпровізаційний розвиток обох тем з Першого акту сцени 2 опери «Аїда»: теми перетворились до невпізнаваності – втрачається їх сакральний та містичний характер, складні ритмічні малюнки, музичні прикраси у вигляді трелей та віртуозні пасажі, що притаманно для великого концертного твору. Проте у тт. 83-86 тема танцю (А) має варіаційне перетворення: виклад теми має основні мелодичний та ритмічний малюнок на фоні трельного супроводу у поєднанні *staccattnих* акордів у вигляді арпеджіо. Після цього слідує зв'язка у вигляді пасажу і відбувається модуляція у Es-dur за допомогою зіставлення тональностей.

Надалі розвиток парафразу у тт. 90-98 у Es-dur нагадують за музичним матеріалом тт. 66-82, однак він менший за обсягом, але композитор зберігає риси імпровізаційності та поємності, яка є основною для створення фортепіанних творів Ференцом Лістом. Тема хору жриць тт. 99-106 йде у варіаційному перетворенні – вона звучить на фоні октавного тремоло, поступово модулюючись у нову тональність (відносна C-dur) з додаванням хроматичних знаків та наростання і спадання динаміки, тим самим посилюючи та згасаючи драматичну напругу твору. У тт. 112-117 є відголоски теми хору жриць, що свідчить про останню молитву жриць з Радамесом про перемогу (в опері це кульмінаційний момент у фіналі Першого акту).

Другий розділ (*Meno mosso* = 60) парафразу розпочинається з теми фінального дуету Аїди і Радамеса «O terra, addio» у тональності Ges-dur (затакт до 119 такту до 126 такту). Ліст втілює трагічний момент прощання Аїди і Радамеса зі світом завдяки через його ліричну красу, але водночас підкреслює схований у ньому розпач і покірність за допомогою тонких гармонічних змін і виразного фразування.

Мелодична лінія даного дуету розташована у партії лівої руки, а супровід – у правій, що за способом виконання нагадує гру на арфі. Слід зазначити, що композитор майже повністю цитує музичний матеріал теми Фінального дуету Аїди та Радамеса задля подальшого його варіаційного розвитку.

У тт. 130-142 присутній більш віртуозно-імпроваційний та світлий характер (про це свідчить високий регістр фортепіано), де на фоні стрімких пасажів є відголоски фінального дуету Аїди та Радамеса у варіаційному перетворенні з темповим позначенням *non troppo presto*. Надалі тема фінального дуету у тт. 143-154 проводиться у дещо зміненому варіанті: основний мелодичні мотиви звучать у верхньому голосі, а підголоском послуговуються тріолі – ліричність трансформується в експресивність характеру з поступовим посиленням напруги на *fff* з композиторською ремаркою *sempre più appassionato*. Відбувається модуляція за допомогою зіставлення тональностей – Ges-dur і fis-moll тт. 155-157 – зв'язка з рисами імпроваційності (висхідні та низхідні віртуозні пасажі).

Однак, Ф. Ліст у тт. 158-161 використовує мотиви теми хору жриць з 1 акту сцени 2 «Danza Sacra», що слугують як відголоски з попереднього розділу, ніби створюючи композиційну арку у творі. Дані мотиви теми хору фактурно ущільнені за допомогою акордів та звучать у низькому регістрі фортепіано, надалі композитор застосовує увесь діапазон з музичними прикрасами у вигляді форшлагів задля посилення драматизму на *ff* у парафразі на мажорному тризвуку однойменної тональності fis-moll (у ремарці композитор зазначив, що після такту 167 можна завершити парафраз за бажанням – *Fine ad libitum*).

Coda у парафразі (тт. 168-172) відголоски теми фінального дуету Аїди та Радамеса у видозміненому вигляді. За характером має просвітлений та ліричний образ (використання тихої динаміки *ppp* та високого регістру фортепіано). Щодо ладотональних особливостей, то композитор повертається в енгармонічно рівній тональності Ges-dur у Fis-dur. Парафраз на тему з «Аїди» Верді завершується ніжною передачею тематичного мотиву дуету і тихим, пронизливим тоном, який приводить твір до фінальних акордів.

Фортепіанна обробка «Аїди» Ференца Ліста – твір, що вимагає не тільки технічної майстерності, а й глибокого музичного розуміння. Ференц Ліст вважав необхідним передати грандіозність оркестрової музики Джузеппе Верді та емоційну глибину твору в рамках фортепіано, саме цим обумовлена технічна

складність твору. Це багатогранне завдання, що включає віртуозні пасажі, складні ритми і фактуру, що вимагає високої технічної майстерності та інтерпретаторського чуття.

Одна з найяскравіших технічних особливостей переказу Ліста – широке використання стрімких пасажів і щільних гармонічних структур, особливо в розділі *Danza Sacra*. Ці елементи слугують для відтворення могутності та величі оригінальної оркестрової партитури. Вони вимагають від піаніста рівної і точної гри октав навіть у швидкому темпі. Часте використання широких акордових стрибків також вимагає розмаху рук, здатних з легкістю покривати великі інтервали, і техніки, що дає змогу грати ці стрибки точно і швидко.

У віртуозних пасажах *Danza Sacra* ритмічна стабільність тріолей імітує ритуал, який має пульсацію в основі тем у партитурі Джузеппе Верді. Виконавець має знайти баланс між силою звуку і його ясністю, забезпечуючи чітку артикуляцію кожної тріолі без зайвої експресивності чи різкості. Контроль над динамікою має вирішальне значення, і сильні та слабкі тріолі та інші дрібні тривалості у пасажах мають поступово динамічно створювати напругу та згасати її відповідно до драматичного розвитку музики.

У ремінісценціях часто зустрічаються щільні гармонічні комплекси, що охоплюють весь діапазон клавіатури. Ці акорди часто мають бути ретельно озвучені, щоб мелодичні лінії, закладені в акордах, виділялися. Завдання полягає в тому, щоб домогтися повного оркестрового звучання на фортепіано, зберігши при цьому ясність і точність внутрішніх підголосків.

Парафрази Ф. Ліста містять складні ритмічні малюнки та синкопи, які відображають складну оркестровку оригінальної музики Верді; у *Danza Sacra* ритми стійкі та маршові, але Ліст вводить тріолі та інші фіоритури, що додають певної виконавської складності. Піаніст повинен враховувати їх в основну пульсацію твору.

Ритмічна точність необхідна для передачі величної атмосфери *Danza Sacra*. Піаніст має ретельно дотримуватися ритмічного малюнку, особливо в тих

уривках, де ритм злегка зміщується між тактами. Віртуозні пасажі вимагають сильного відчуття часу і здатності зберігати музичний рух уперед.

Як у *Danza Sacra*, так і у Фіналі дуету Ліст прикрашає мелодію Верді складними орнаментами – трелями та арпеджіо. Ці прикраси не лише підкреслюють віртуозний характер твору, а й підсилюють виразність музики.

Гра трелей у цьому творі вимагає спритності й рівності. Піаніст має виконувати ці трелі швидко і з контролем, щоб орнамент не затьмарював мелодичну лінію, а підкреслював її. Наприклад, у фіналі дуету орнаменти слугують для посилення емоційного напруження дуету, що підкреслює драматургічний аспект фортепіанної обробки, і піаніст має органічно вписати їх у загальну фактуру.

Ліст часто використовує широкі арпеджіо, щоб висловити грандіозність і простір. Ці арпеджіо можуть охоплювати кілька октав і вимагають плавної, текучої техніки виконання. Завдання полягає в тому, щоб зберегти плавну лінію легато протягом усього арпеджіо, контролюючи при цьому динаміку і звучання кожного акорду. Можливо, найскладніший аспект парафразу «Аїди» Ліста – це виразний контроль і широкий динамічний діапазон. Твір охоплює широкий спектр емоцій, від містичності і таємничості *Danza sacra* до ніжності й трагізму фінального дуету.

Отже, концертний парафраз *Danza Sacre e Duetto Finale* Ференца Ліста, як і попередньо розглянуті, – це не просто транскрипція, а нова інтерпретація опери Верді через призму фортепіано. Це свідчення здатності Ліста з'єднати світ опери та фортепіанної музики в технічно складних, але глибоко виразних творах.

Висновки до третього розділу

Творча постать Ференца Ліста як композитора, автора величезної кількості творів, що належать до різних жанрів, виділяється серед його сучасників монументальністю та віртуозністю. Значну частину його творчого доробку становлять художні переклади оперних фрагментів. Композитор звертався до

творів своїх сучасників, поширюючи їх серед любителів музики та підсилюючи їх славу.

Своїми творчими перекладами Ліст розширив жанровий блок транскрипцій, додавши до них фантазії з варіаціями, ремінісценції та парафрази, експромти (наприклад, на теми Дж. Россіні і Г. Спонтіні), інтродукцію з варіаціями, ілюстраціями. Останній з них цікавий тим, що композитор апелює до живопису, створюючи програмні п'єси, в яких віддзеркалюються окремі фрагменти опер, зокрема «Пророка», «Африканки» Дж. Мейєрбера. Такий вільний від академічних устоїв стан митця, свобода його мислення були візитною карткою епохи романтизму.

Позиція вільного художника дозволила Ференцу Лісту проводити різного роду музичні експерименти з формами та жанрами, гармонічною мовою, фактурою, педалізацією, видами фортепіанної техніки тощо. А головне – це власна інтерпретація оперних творів, створення з їх фрагментів, які обирались на власний розсуд, драматургічного варіанту першоджерела.

Як яскравий представник епохи романтизму, який закликав до синтезу мистецтв, Ф. Ліст запозичив з літератури жанр поеми та її драматургічні принципи, активно використавши їх у своїй творчості і таким чином затвердивши в музичному мистецтві разом з іншими митцями.

РОЗДІЛ IV

ЖАНР ХУДОЖНІХ ПЕРЕКЛАДІВ ВІД КІНЦЯ ХІХ ДО ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Друга половина ХІХ — перша половина ХХ століття характеризується значними змінами в музичному мистецтві. Тоді переосмислювалися не лише жанри та стилі, а й саме визначення актора, композитора та слухача. Одним із інтригуючих аспектів цієї епохи була еволюція жанру оперних фантазій і транскрипцій – музичних композицій, які поєднували в собі ознаки віртуозної техніки та оригінальність композитора.

Зародження жанру оперної фантазії сягають епохи класицизму, але найбільшого успіху вона досягла в ХІХ столітті завдяки діяльності музикантів-романтиків. Фантазії за мотивами популярних опер функціонували не лише як засіб демонстрації технічної майстерності виконавця, а й як форма спілкування між елітою та широкою публікою. Ганс фон Бюлов, Карл Таузіг, Моріц Мошковський та Ферруччо Бузоні були визнані за їхній значний внесок у цей період, який представляє різні підходи до інтерпретації оперного змісту та розширення жанрових меж.

Особливий погляд Ганса фон Бюлова на порозі нової ери в музиці зосереджувався на інтелектуальних та аналітичних аспектах музичного змісту. Його метод транскрибування опер продемонстрував всебічне розуміння переказу опери. Карл Таузіг навпаки віддавав перевагу неймовірній віртуозності, що зацікавлювала слухачів до прослуховування фантазій, які насправді були вражаючими.

Незважаючи на те, що Моріц Мошковський вважається композитором чудово написаних і технічно досконалих п'єс для фортепіано, його транскрипції показали складність мелодії та емоційну глибину оперної музики. І навпаки, Ферруччо Бузоні, композитор раннього модернізму, який змінив підхід до жанру, інтерпретував оперні фантазії як філософську дискусію про природу музики та межі інтерпретації.

Ця епоха стала випробувальним майданчиком для практики художнього перекладу оперної музики, оскільки в міру того, як популярність опери з часом зменшувалася, оперні мрії почали еволюціонувати в більш концептуалізовані форми, ближчі до сцени. Поповнення аудиторії, нові естетичні принципи, посилення впливу авангарду приваблювали творчість композиторів, які належали до авторів жанру фортепіанних обробок.

Трансформаційні процеси, що відбувалися в мистецтві наприкінці XIX століття, та нові естетичні вимоги часу вплинули на згасання творчої інтенсивності щодо транскрибування оперних тем; одночасно змінювався стиль оперних фантазій і транскрипцій. Це було пов'язано з еволюцією музичних форм і пошуком нових способів взаємодії між каноном опери та мистецтвом виконання.

Одним з відомих композиторів, який звертався до перекладення оперних тем, був *Ганс фон Бюлов (1830-1894)*. Серйозне знайомство Бюлова з музикою розпочалося з формальних уроків гри на фортепіано під керівництвом Фрідріха Віка, який також був батьком відомої композиторки та піаністки Клари Шуман [105]. Ця рання підготовка заклала міцний фундамент його музичної освіти, де він відточував свої навички та розвинув глибоке розуміння фортепіанної техніки. Пізніше він продовжив навчання у Ференца Ліста у Веймарі, де познайомився з новаторськими музичними ідеями та технікою виконання. Ці роки були важливими для формування його мистецької ідентичності, оскільки він вивчав не лише технічні аспекти музики, але й емоційну глибину та виразність, які характеризуватимуть його пізніші виступи.

Його дебют як піаніста отримав схвальні відгуки критиків, продемонструвавши його технічну майстерність та інтерпретаційну чутливість, особливо у творах таких композиторів, як Бетховен і Брамс. Згодом Бюлов став відомим своїми новаторськими інтерпретаціями та роллю диригента (він диригував прем'єрою «Тристана та Ізольди»), що ще більше зміцнило його авторитет у музичній спільноті. Його ранні успіхи не лише утвердили його як видатну постать в епоху романтизму, але й проклали шлях до його майбутнього внеску в музику як диригента, композитора та педагога.

Музичний шлях Ганса фон Бюлова розпочався під опікою видатних діячів у цій галузі, насамперед Ференца Ліста. У двадцятирічному віці він приїхав до Веймара в червні 1851 року, щоб навчатися у Ліста, який на той час був одним з найвпливовіших композиторів і піаністів епохи романтизму [147]. Це наставництво виявилось вирішальним, оскільки Бюлов мав змогу безпосередньо вчитися у Ліста новаторським технікам та інтерпретаціям, які сформували його власний підхід до музики.

Кар'єра Бюлова розквітла, коли він взяв участь у численних ключових виступах і великих гастрольях по всій Європі. Його репутація блискучого піаніста і диригента швидко принесла йому визнання, що призвело до запрошень у найбільших концертних залах. Крім того, здатність Бюлова інтерпретувати твори Бетховена і Брамса принесла йому визнання, оскільки він став відомим завдяки своїм винятковим навичкам у втіленні задумів цих композиторів у життя. Поєднання його таланту та відданості музиці свого часу дозволило йому утвердитися як одному з провідних музикантів Європи останньої третини XIX століття. Окрім своєї виконавської кар'єри, Бюлов зробив значний внесок як композитор і викладач музики [93].

Навчання у Ференца Ліста наділило його винятковими навичками та знаннями, якими він згодом ділився зі своїми учнями, створюючи ефект хвиль у світі класичної музики. Відданість мистецтву привела до того, що Бюлов диригував важливими прем'єрами, зокрема «Тристаном та Ізольдою» Вагнера.

Ганс фон Бюлов був визначною постаттю в музичному світі XIX століття, відомим своїм багатогранним внеском як диригент, піаніст і композитор. Своїм підходом та інтерпретаційною майстерністю, Бюлов відіграв важливу роль у популяризації творів таких сучасників, як Вагнер і Ліст, надавши їм свого унікального стилістичного чуття. Його віртуозність як піаніста та новаторські диригентські техніки залишили глибокий слід у музичному світі, встановивши високі стандарти для майбутніх поколінь.

Не дивно, що учень Ліста продовжив справу свого вчителя як композитор, по-перше, по-друге, як і вчитель, почував себе вільним від академічних канонів,

що дозволяло йому шукати та експериментувати з формами, жанрами, засобами виразності. В його відносно невеликому творчому доробку є художні переклади оперних номерів, серед яких можна назвати «Арабески у формі варіацій на улюблену тему з «Ріголетто» ор. 2 (1855) і «Спогади про оперу «Бал-маскарад» Верді», ор. 17 (1864). Перший з них був написаний в період, коли почав рости інтерес до мистецтва Сходу, зокрема арабського, тож звернення композитора до арабески було в дусі часу.

Так, серед в його творів з'являються арабески. У музичній термінології «арабеска» означає високоорнаментальну мелодію, вільне розгортання якої виражає сповільнення руху часу у межах композиції. Звивистий рух арабески створює ефект циклічних фраз, які викликають безкінечні мелодії. Арабеску в музиці часто пов'язують з візуальною орнаментальною композицією [96].

Відштовхуючись від цієї характеристики, можна арабеску порівняти з варіаціями і знайти спільне між ними. Звертає на себе увагу і поєднання Гансом Бюловим жанрів образотворчого і музичного мистецтв. В цьому питанні композитор виступав і як учень Ф. Ліста, який ратував за синтез мистецтв, і як представник романтизму.

В якості тематичної основи **«Арабески у формі варіацій на улюблену тему з «Ріголетто» ор. 2** Г. Бюлов обрав тему: *арії Джильди «O doux nom, o nom charmant» № 9 з I акту [Додаток О].*

Опера Джузеппе Верді «Ріголетто» посідає важливе місце в оперному репертуарі XIX століття, відзначаючись драматичною напруженістю та новаторським використанням вокальних та оркестрових елементів. Її прем'єра відбулася у 1851 році і продемонструвала майстерність Верді у поєднанні переконливого сюжету з виразною музикою, яка викликала глибокий резонанс у глядачів по всій Європі. Теми кохання і трагедії, у поєднанні з незабутніми аріями, закріпили за оперою статус геніального твору Верді. Значення «Ріголетто» вийшло за межі його безпосереднього успіху, вплинувши на траєкторію розвитку оперного мистецтва, заохочуючи композиторів до більш сміливих і складних методів музичної розповіді. Тривала популярність підкреслює його важливість як

культурного орієнтиру, що надихнув численні адаптації та інтерпретації в музичній спільноті.

Структурна побудова «Арабески у формі варіацій» Ганса фон Бюлова, ор. 2, демонструє складну варіаційну форму, яка віддає данину вердівському «Ріголетто». Бюлов ретельно вибудовує серію варіацій, кожна з яких унікальним чином трансформує оригінальну тему з «Ріголетто», однак слід зазначити, що композитор чітко не ділить кожен варіацію окремо одну від одної, а плавно здійснює перехід між ними. Ця трансформація є не просто фортепіанною обробкою, а творчим переосмисленням, що підкреслює винахідливість Бюлова як композитора. Кожна варіація слугує окремим розділом оповіді, вносячи свій внесок у цілісну, але динамічну музичну композиційну тканину. Тематичний розвиток розкриває глибоке розуміння музики Верді, оскільки Бюлов зберігає суть оригінальних тем, водночас надаючи їм власного стилістичного забарвлення. Ця взаємодія традицій і новаторства ілюструє здатність Бюлова балансувати між наслідуванням і оригінальністю.

Стилістичний вибір Бюлова в «Арабесках у формі варіацій» слугує одночасно відображенням і розбіжністю з оригінальними темами Верді. Зберігаючи суть «Ріголетто», Бюлов вводить власну музичну стилістику, що характеризується складною фактурою та виразною динамікою. Його інтерпретація передбачає поєднання романтичної виразності та класичної формальності, що проявляється в нюансованому опрацюванні тематичного матеріалу. Варіації Бюлова часто включають розширену гармонічну мову, яка відрізняється від більш прямолінійних гармонічних прогресій Верді. Ці стилістичні рішення демонструють намір Бюлова персоналізувати твір, пропонуючи свіжий погляд на знайомі теми. Його підхід не лише вшановує Верді, але й спонукає виконавців досліджувати емоційну глибину та технічні тонкощі, закладені у варіаціях.

Технічні та виразові вимоги «Арабески» Бюлова є значними, вимагаючи від виконавців не лише технічної майстерності, але й інтерпретаційної проникливості. Твір вимагає високого рівня віртуозності, адже складні пасажі та

швидкі зміни в динаміці й артикуляції кидають виклик навіть найдосвідченішим піаністам. Окрім технічної майстерності, виконавці повинні вловити виразні нюанси, які Бюлов вкладає в кожен варіацію, передаючи емоційну глибину та сюжетний розвиток, притаманний твору. Майстерність виконання цього твору передбачає тонкий баланс між технічною точністю та емоційною виразністю, що вимагає від виконавців глибокого занурення в тематичний матеріал, аби втілити задум Бюлова у момент виконання твору. Ця подвійна вимога підкреслює складність твору та мистецькі виклики, які він ставить перед виконавцями, роблячи його корисною справою для тих, хто береться за його виконання.

Також, одним з видатних особистостей, які проводили творчу роботу з оперними темами, того часу, був *Карл Таузіг (1841-1871)*. Оточення Карла Таузіга відіграло значну роль у формуванні його музичного шляху. Ференц Ліст визнав видатний талант Таузіга і прийняв його як учня, наставника у Веймарі. Під керівництвом Ліста Карл Таузіг покращував свої технічні навички та розвивав свій унікальний стиль, який поєднував потужну техніку з емоційною глибиною. Ця підготовка заклала міцний фундамент для Таузіга, що дозволило йому стати провідним піаністом свого часу і принесло йому ім'я «Безпомилковий зі сталевими пальцями» [108].

Перші публічні виступи Таузіга мали вирішальне значення для утвердження його репутації піаніста-віртуоза. Він дебютував у 1858 році на оркестровому концерті під керівництвом Ганса фон Бюлова в Берліні [148]. Цей виступ отримав схвальні відгуки критиків, надав йому статус висхідної зірки на сцені класичної музики. Його публічні виступи не лише продемонстрували його здібності, але й зміцнили його позицію як одного з найвидатніших інтерпретаторів творів Ліста, що стало вирішальним аспектом його кар'єри. Завдяки цим раннім виступам Таузіг почав формувати свою спадщину як одного з найвидатніших учнів Ференца Ліста та значної фігури у світі класичної музики [108].

Зв'язок Карла Таузіга з Ференцом Лістом став визначальним моментом у його кар'єрі, що характеризується трансформаційним наставництвом і професійним навчанням. Визнаний найвидатнішим учнем Ліста, Таузіг

відточував свою віртуозність під його керівництвом, починаючи з чотирнадцятирічного віку [187]. Це наставництво зосереджувалося не лише на технічній майстерності, але й включало глибоке розуміння музичної виразності та інтерпретації. Час, проведений з Ференцом Лістом, дозволив Таузігу увібрати в себе багатство знань, які він згодом адаптував і розширив у своїх власних виступах і композиціях. Вплив Ференца Ліста очевидний у міцному стилі гри Таузіга та його здатності передавати складні емоційні розповіді за допомогою музики. Цей фундаментальний період навчання під керівництвом Ліста заклав основу для майбутнього успіху Таузіга. Кар'єра К. Таузіга характеризувалася серією ключових виступів і широкими гастролями в Європі, які зміцнили його репутацію провідного віртуоза свого часу.

На додаток до своїх відомих виступів, Карл Таузіг зробив значний внесок у музику як композитор і педагог. Його композиції, хоч і менші за кількістю, ніж його виступи, відображають витончений синтез його досвіду та багатого вчення його наставника Ференца Ліста [108]. Твори Таузіга характеризуються складністю та новаторським використанням фортепіанних технік, які продовжують кидати виклик і надихати піаністів. Як педагог, Таузіг присвятив себе вихованню наступного покоління музикантів, забезпечуючи таку ж сувору підготовку та пристрасний підхід до музики, який він отримав від Ф. Ліста.

Визнання та нагороди, отримані Карлом Таузігом посмертно, підкреслюють незмінну повагу та захоплення його внеском у світ музики. Незважаючи на передчасну смерть у віці 29 років, репутація К. Таузіга як віртуозного піаніста і композитора з часом лише зростала. Його часто згадують поряд з іншими видатними музикантами свого часу, і йому часто приписують вплив на розвиток техніки гри на фортепіано. Він був удостоєний багатьох почесних звань і нагород, що свідчить про високу повагу до нього як з боку істориків музики, так і з боку музикантів-практиків.

Одним із творів, який був використаний Таузігом для художнього була опера *«Галька»*, яка принесла славу **Станіславу Монюшко**. Завдяки їй життя композитора змінилося – йому запропонували постійну роботу у Варшаві, про яку

він завжди мріяв, а його музика принесла йому великий успіх. Після прем'єри чотириактної версії «Гальки» у Варшаві в 1858 році він став відомим як «батько польської національної опери» і здобув статус одного з найважливіших польських композиторів свого часу [136].

«Галька» Станіслава Монюшка стала своєрідною відповіддю на події, пов'язані з історією Краківського повстання. В основі лібрето опери лежить драма Гальки, дівчини з Підгаля, яка, спокусившись на панічного Януша, завагітніла. Галька думає, що Януш кохає її, але він планує одружитися з Зосою, яка, на відміну від Гальки, походить зі шляхетського роду. Лицемірство і фальш Януша демонструє Гальці закоханий у неї Йонтек. Дівчина вірить його словам лише тоді, коли бачить молоду пару в церкві. Галька впадає у відчай через свою долю і долю своєї дитини, і в розпачі кидається в річку [135].

Музика в «Гальці» є вірним супутником розвитку сюжету: вона пильно коментує найменші зміни настрою, послідовно веде і розвиває потік емоційного змісту твору. Ще одним важливим аспектом опери є її національний характер, який досягається завдяки тому, що дія відбувається в польському середовищі – персонажі представляють різні соціальні верстви [135].

Композитор протиставляє два середовища: спів дворянина характеризується пишномовністю, а спів горянина – простотою і щирістю. Національний підтекст з'являється в музичному плані також завдяки використанню ритміки національних танців – полонезу та мазурки. Однак і тут композитор показує контраст між дворянським і селянським середовищем. У полонезі Монюшко показує безсердечне, лицемірне шляхетське середовище, вводячи дуже жорстку і надто урочисту музичну обробку.

«Réminiscences de Halka, de St. Moniuszko Концертна фантазія» [Додаток II] – це оперний переспів на тему “Галки” польського композитора Станіслава Монюшка, створена 18-річним Карлом Таузігом, який вважається одним з найвидатніших учнів Ліста. Ця транскрипція, наслідуючи стиль Ф. Ліста, починається з однієї тональності і закінчується десь в іншій, далекій від оригіналу.

Структурна побудова Фантазії на тему з опери «Галька» С. Монюшко, ор. 2b, свідчить про майстерне володіння музичною формою та адаптацію оперних тем у концертному творі. Фантазія має вільну, але виразну структуру, яка дозволяє як тематичні розвідки, так і віртуозну репрезентацію. Вона починається зі вступу, який задає тон, представляючи ключові теми з «Гальки» Монюшко, які розвиваються впродовж усього твору. За вступом слідує низка варіацій і розробок, які підкреслюють здатність композитора перетворювати оперні мотиви на самостійні музичні ідеї. Структура не є строгою, що дозволяє К. Таузігу включати імпровізаційні елементи, які демонструють його інтерпретаційні навички та технічну майстерність. Такий підхід відображає традицію XIX століття створювати концертні фантазії, які одночасно шанують оригінальний твір і надають платформу для самовираження виконавця.

Ключові теми і мотиви з опери С. Монюшко «Галька» майстерно вплетені у фантазію К. Таузіга, надаючи їй як сюжетної, так і емоційної глибини. Сама опера багата на теми кохання, зради та соціального конфлікту, які Таузіг підхоплює та переосмислює у своєму творі. Фантазія має виразні мотиви, що перегукуються з ліричними аріями та драматичними сценами з твору С. Монюшко. Ці мотиви не просто відтворюються, К. Таузіг наповнює їх новим життям, змінюючи їх ритмічний та гармонічний контекст відповідно до концертного виконання. Таким чином, він зберігає суть тем С. Монюшки, пропонуючи свіжу перспективу, яка апелює до почуттів сучасної аудиторії. Таке тематичне переосмислення є характерною рисою стилю Таузіга, демонструючи його здатність глибоко занурюватися у першоджерело і перекладати його емоційну суть на власну музичну мову. За музичною формою фантазія має риси *складної тричастинної*, однак її можна поділити на розділи.

Фантазія починається зі вступу, у якому використані тема увертюри до опери «Галька», тема полонезу з 1 акту сцени 1 (тт. 1-20, тт. 21-30 у фантазії – вони прямо не цитуються, проте мають інтонаційно-ритмічні зв'язки з оригіналом оперного твору С. Монюшко). Такти 31-43 – невелика імпровізаційна зв'язка у тональності D-dur (використані складні хроматичні віртуозні октавні пасажі,

щільні акордові комплекси, що надають монументальності та підсилюють драматичний градус ще на початку фантазії композитора)

Перший розділ (тт. 44-86) *тема «Полонезу»* – цитується частково точно, проте К. Таузіг надає цій темі величі та концертності, що втілює характер свята і урочистості. Цим обумовлюється широке використання октавних дублювань у вигляді стрімких пасажів, ущільнення акордової фактури, ритму полонезу та використання усього діапазону фортепіанної клавіатури, що характерно і для піанізму його вчителя Ф. Ліста. Надалі слідує невелика імпровізаційна зв'язка у тональності D-dur (тт. 87-101; використані складні хроматичні віртуозні октавні пасажи, щільні акордові комплекси, що надають монументальності та підсилюють драматичний градус ще на початку фантазії композитора).

Другий розділ з'являється у тт. 102-118, що нагадує жанрову приналежність до ноктюрну; викладений у гомофонно-гармонічній фактурі з додаванням хроматичних октавних пасажів, що надають йому вільної імпровізації. Потім слідує невелика імпровізаційна зв'язка у тональності As-dur (тт. 119-127; застосовані численні стаккатно-репетитивні акордові комплекси у ритмі шістнадцятих, що підсилюють драматичну кульмінацію твору та її спадання у вигляді низхідного акордового пасажу та маленької ферматної затримки перед новим розділом).

Епізод (тт. 128-145) – тема *Речитативу та арії Гальки «Jazbym cię miała zabić moj drogi?»* (№ 19с) з 4 акту 5 сцени – має повне і точне цитування, але К. Таузіг використав тональність As-dur (в оригіналі у С. Монюшко вона у A-dur). Дана тема викладена у гомофонно-гармонічній фактурі, що віддалено нагадує стилістику Ф. Шопена та Ф. Ліста, а за жанровістю – ноктюрн. Фактура має арпеджований виклад шістнадцятими, а мелодія має надзвичайну наспівність та кантиленність. Проте з такту 133 відбувається енгармонічна раптова модуляція у A-dur і тема зазнає чималих варіативних перетворень, але до такту 145 зберігається її тип викладення з додаванням в кінці акордових пасажів. Після епізоду (тт. 146–148) – зв'язка заснована на імпровізаційних акордових пасажах у

вигляді хроматичних секстолей та септолей, що надають твору особливої віртуозності та технічних складнощів.

У тактах 149–160 знову з'являється епізод з темою *Речитативу та арії Гальки «Jazbytn cię miała zabić moj drogi?»* (№19с) з 4 акту 5 сцени, але вона проводиться у лівій руці на фоні стаккатних акордових пасажів тридцять другими у правій руці, що надають даному уривку певної вишуканості та дзвінкості. Однак з такту 154 знов ж таки вібудвається раптова енгармонічна модуляція у А-dur і тема зазнає перетворень. Проте у 157 такті і до 160 такту партії лівої та правої руки «міняються» між собою – мелодія ущільнюється акордами, а фактура стає арпеджованою.

Для жанру фантазії притаманна імпровізаційність (тт. 161–168), де композитор використовує усі можливі піаністичні техніки задля повнішого розкриття виконавських можливостей піаніста. Широке використання надскладних акордових та стрімких октавних пасажів яскраво підсилює кульмінацію твору. Однак ми спостерігаємо, що у тт 169-176 композитор знов повертається до теми *Полонезу* з 1 акту, зберігаючи її велич та концертність, що втілює характер свята і урочистості.

Третій розділ або Фінал фантазії розпочинається у тт. 177-184 з теми *Танцю горян* (№ 12, 3 акт, сцена 1) проводиться в тональності Аs-dur. Вона має танцювальний характер та народний характер, яскраво втілює фольклорні мотиви горян. Одразу після першого проведення ця тема знову проходить (тт. 185-194), але вже в тональності згідно з оригіналом оперного твору С. Монюшко. Таузіг надав їй рис концертності та святковості. Це супроводжується ущільненням фактури, поступовим її варіюванням (тт. 195-220; подрібнення тривалостей, залучення всього фортепіанного діапазону, остинатних акордів).

Слід зазначити, що у фіналі фантазії Таузіг використав увесь оперний матеріал танцювального номеру №12 з опери С. Монюшко. Це ми спостерігаємо у (тт. 221-236) – тема а-moll з того самого оперного номеру Танцю горян – цитується повністю як в першоджерелі, нагадує кампанеллу (музична п'єса, що за звуковідтворенням імітує звучання дзвіночків). Звучить легко, дзвінко та світло.

Гомофонно-гармонічний виклад теми, дзвінкість досягається завдяки штрихом *staccato* та високому регістру у правій руці та низькому у лівій. Мелодія має фольклорні мотиви танцю, що чудово підкреслює національний колорит від першоджерела. Надалі у тт. 237-252 тема *a-moll* Танцю горян зазнає варіаційних модифікацій: основна мелодія ущільнюється секстами, терціями та октавами, при цьому ритмічний малюнок зберігається. Зв'язка у тт. 256-271 заснована на матеріалі теми Танцю горян, проте має більш вільний імпровізаційний розвиток, що переважно викладена в акордовій фактурі.

У тактах 272-287 тема *e-moll* Танцю горян має граційний та ліричний характер, цитується майже повністю, але з додаванням нових ритмічних формул у вигляді тріолей шістнадцятих, що потім перетворюються на пасажі, а основна мелодія даної теми проводиться у різних регістрах.

Такти 288-295 тема *C-dur* Танцю горян за характером є більш танцювальна, створює атмосферу веселого свята. Композитор повністю цитує дану тему, проте він її ущільнює за допомогою октавних дублювань, при цьому зберігаючи її початковий характер.

Імпровізаційний розділ, що заснований на музичному матеріалі попередньої теми у тактах 296-327 *C-dur* з Танцю горян, що має щільну акордову фактуру та октавні дублювання з додаванням інших інтервалів задля надання рис концертності.

Повторне проведення теми тт. 328-343 *a-moll* Танцю горян в характері кампанелли, що обумовлено високим регістром та застосування акордових висхідних та низхідних пасажів прийомом *glissando* у правій руці.

Такти 344-414 заключний розділ фіналу фантазії має стретне викладення попередніх тем з Танцю горян з елементами імпровізації за допомогою варіативних модифікацій щодо фактури та велика кількість використання хроматичних звуків. Однак твір завершується рішучими та ствержуючими нотами і тонікою *C-dur*.

Новаторські техніки та інтерпретації К. Таузіга в цій фантазії підкреслюють його репутацію віртуозного піаніста і молодого композитора, який має

перспективне бачення. Використання складної аплікатури, швидких гамоподібних пасажів і складних арпеджіо не тільки кидає виклик виконавцю, але й підвищує драматичну напругу твору. Ці технічні елементи органічно інтегровані в тканину музики, посилюючи сюжетний аспект фантазії, але не затьмарюючи її тематичного змісту. Крім того, К. Таузіг використовує різноманітні динамічні контрасти та зміни темпу, щоб створити надзвичайно виразний і захоплюючий твір. Його здатність поєднувати технічні вимоги з виразною глибиною свідчить про ширший підхід до створення музики, де інновації слугують наративним та емоційним цілям твору. Завдяки цим прийомам Таузіг не лише вшановує творчість С. Монюшко, але й розширює її можливості, гарантуючи, що фантазія виступає і як данина поваги, і як самостійне мистецьке висловлювання.

Виконання «Фантазії» Карла Таузіга на тему «Галька» С. Монюшко, ор. 2b ставить перед піаністами різноманітні технічні виклики, які є водночас і складними, і корисними. Твір вимагає майстерності складної пальцевої роботи, швидких арпеджіо та точної артикуляції, що є характерними ознаками віртуозного стилю Таузіга. Піаністи повинні орієнтуватися в складних пасажах, які вимагають не лише технічної майстерності, але й глибокого розуміння тематичного матеріалу, запозиченого з опери Монюшко. Це передбачає інтерпретацію емоційної глибини оригінальних тем з одночасною інтеграцією прикрас і варіацій Таузіга. Структура фантазії, в якій переплітаються ліричні та драматичні елементи, вимагає від виконавців балансу між виразністю та технічною точністю, створюючи захоплюючу виставу, яка віддає належне як оригінальному твору С. Монюшко, так і новаторському переосмисленню К. Таузіга.

Таузіг написав також три парафрази на теми «Тристана та Ізольда» (1865).

Не менш відомим композитором, який створював фортепіанні обробки був **Ферруччо Бузоні (1866 — 1924)** – італійський композитор, піаніст, диригент, викладач, музикознавець.

Ферруччо Бузоні зазнав значного впливу різних наставників у роки свого становлення [124]. Його надзвичайний талант привернув увагу видатних музикантів, і він мав можливість виступати у Відні перед такої відомою постаттю, як Ференц Ліст, який ще більше надихнув його [95]. Цей досвід дозволив Бузоні розширити свої музичні горизонти та отримати цінне розуміння виконавства та композиції.

У своїх музичних творах, фантазіях, Бузоні переосмислював оперні мотиви з творчою сміливістю, яка підкреслює його новаторський дух. Ці фантазії служать для Бузоні канвою для дослідження та трансформації оперних тем, наповнюючи їх новим життям і контекстом. Переосмислюючи ці мотиви, Бузоні не лише віддав данину оперній традиції, але й кинув виклик її умовностям, створивши п'єси, які були звичними й новаторськими. Його підхід до цих фантазій полягав не просто в повторенні оперних тем, а й у їх деконструкції та реконструкції, дозволяючи свіжу інтерпретацію, яка відображала його унікальне художнє бачення. Одним з таких музичних творів є *«Фантазія на теми з “Багдадського цирульника” П. Корнеліуса»*.

«Багдадський цирульник» (нім. *Der Barbier von Bagdad*) – комічна опера Петера Корнеліуса у двох діях. Прем'єра відбулась у Веймарі 15 грудня 1858 р. під керівництвом Ф. Ліста, якому й була присвячена опера.

Сюжет запозичений із казок «Тисяча й одна ніч». Юний Нуреддін закоханий у Маргіану, але її батько, кадї (суддя), не дає згоди на шлюб. Балакучий і докучливий цирульник Абуль Гассан, який нав'язав Нуреддіну свою дружбу, ледь не згубив юнака, але він же допоміг його шлюбу з Маргіаною. Каліф велить кадї повінчати закоханих.

Музика П. Корнеліуса нерозривно пов'язана з німецькою національною традицією. Якоюсь мірою «Багдадський цирульник» передвіщує «Нюрнберзьких мейстерзингерів» Вагнера. Композитор створив поетичну лірико-комедійну оперу, яскраво характерну і своєрідну.

Історичний контекст *«Фантазії на теми з “Багдадського цирульника” П. Корнеліуса»* Ферруччо Бузоні [Додаток Р] є важливим для розуміння

мистецьких мотивів композитора та музичного ландшафту його часу [27]. Цей твір, написаний на початку 20 століття, відображає прагнення Бузоні подолати розрив між традиційною класичною музикою та модерністськими інноваціями. У цей період композитори все частіше досліджували нові форми та методи вираження, часто черпаючи натхнення з попередніх творів. Сам Бузоні був відомий тим, що виступав за свободу композиторського стилю, який дозволяв більш особистий та інноваційний підхід. Цей контекст мистецького пошуку та протистояння традиційним кордонам прищепив відчуття актуальності та креативності композиціям Бузоні, в тому числі й «Фантазії».

Структура і форма «Фантазії» свідчать про майстерне володіння композиторською технікою і здатність Бузоні створювати цілісну музичну оповідь. Твір характеризується вільною формою, що дозволяє вільно розвивати теми і мотиви, взяті з оригінальної опери. Бузоні варіює темп, динаміку та фактуру, створюючи динамічний слуховий досвід, який зачаровує слухачів. Такий підхід відображає його віру в свободу самовираження композиторів, оскільки він прагнув вийти за межі жорстких форм на користь більш органічного розвитку ідей. В результаті вийшов твір, який не лише демонструє технічну майстерність Бузоні, але й запрошує слухачів відчувати емоційний ландшафт музики в глибоко захопливій манері.

У «Фантазії на теми з опери Корнеліуса Багдадський цирульник» Ферруччо Бузоні дослідження основних тем оригінальної опери слугує важливою основою для розуміння творчості Бузоні. Опера П. Корнеліуса, вперше виконана в 1858 році, характеризується яскравими мелодіями та багатою оркестровкою, яку Ф. Бузоні майстерно включив у свою фортепіанну обробку. Початкові теми відображають екзотичний і химерний характер опери, нагадуючи про культурні та оповідні елементи, присутні в оригінальній партитурі. Виокремлюючи ці теми, Бузоні не лише віддає данину поваги твору Корнеліуса, але й запрошує слухачів відчувати свіжу інтерпретацію, яка підкреслює основні емоційні та драматичні якості.

Фантазію можна поділити умовно на частини і перелічити той оперний матеріал, який Ф. Бузоні використав у ній:

1) Ця частина розпочинається з матеріалу увертюри «Багдадського цирульника», саме з мотиву низхідного мотиву «cis – gis» та хроматичних півтонів у тт. 1-25;

2) Надалі композитор застосовує фрагменти оркестрового вступу 2-ї дії, а також з початку 1-ї сцени 2-ї дії (тт. 26-45);

3) Другий розділ фантазії позначений як «schneller» (т. 123) і в ньому з'являється цитата арії Маргарити «Er Kommt!» дії 2, сцена 1, проте завершується короткою цитатою зі вступу до 2-ї дії у тактах 138-145;

4) Матеріал з 1 дії, сцена 1 – початкова характерна фігура зі вступу до хору слуг, що починається у такті 218, наступна каденція знову використовує цю фігуру з матеріалом з вокальної каденції Абула з першої дії, сцена 7 (тт. 233-237), і цей розділ завершується матеріалом з арії Нурредіна «Маргіана!» з 1 дії, сцена 1 (тт. 241-250);

5) Матеріал, знову ж таки взятий з кінця дії 1, сцени 1 (G-dur), де Нурредін і хор співають «Kommt, deine Blumen...», що починається у такті 261 (він є дуже коротким фрагментом);

6) Швидкий фінальний розділ у 6/8, E-dur, заснований на темі увертюри з опери – тт. 276, що і завершує фантазію стверджувальними акордами.

Інтерпретація та аранжування тем з «Багдадського цирульника» демонструють унікальний композиторський стиль Бузоні та його новаторський підхід до першоджерела. Замість того, щоб просто відтворити мелодії Корнеліуса, Бузоні переосмислює їх через призму контрапунктичної витонченості, створюючи динамічну взаємодію між темами. Його наміром у переглянутій версії 1922 року було усунути будь-яку сприйняту «німецьку» важкість, що призвело до створення твору, який є водночас зрозумілим і захоплюючим. Ця переробка не тільки підкреслює красу оригінальних тем, але й дозволяє Бузоні висловити власний мистецький голос, поєднуючи оперну сутність з його фірмовим

піаністичним чуттям. В результаті вийшла Фантазія, яка передає дух оригіналу і водночас є свідченням творчості Бузоні.

Протягом усієї Фантазії Бузоні використовує мотиви та варіації, щоб створити багате полотно музичних ідей, які резонують зі слухачем. Використовуючи ці прийоми, він дає кожній темі нове життя, перетворюючи прості мелодичні лінії на складні музичні діалоги. Такий підхід не лише підсилює емоційну глибину твору, але й демонструє технічну майстерність Бузоні як піаніста і композитора. Наприклад, використання контрапункту дозволяє створити складну взаємодію між оригінальними темами, часто зіставляючи їх у несподіваний спосіб, що підтримує інтерес слухача. Ці мотиви та варіації слугують для Бузоні засобом дослідження цілої низки емоцій, від грайливого буяння до рефлексивного самоаналізу, що робить «Фантазію» багатограним твором, який запрошує до постійного вивчення та оцінювання.

«Фантазія на теми з «Багдадського цирульника» П. Корнеліуса Бузоні демонструє інноваційну інструментальну та оркестрову техніку, що сприяє її виразному звучанню. Композитор майстерно поєднує інструменти таким чином, щоб підкреслити унікальні якості кожного з них, створюючи при цьому багату, цілісну фактуру. Наприклад, Бузоні часто використовує контрастні тембри та динамічні діапазони, які слугують для посилення емоційної глибини твору. Використання оркестрових барв дозволяє досягти різноманітної експресії протягом усього твору, змушуючи слухача відчувати нюанси кожної теми. Така прискіплива увага до деталей в оркестровці свідчить не лише про технічну майстерність Бузоні, але й про його глибоке розуміння оповіді та емоційного ландшафту, який він прагне викликати. Кожна тема з опери П. Корнеліуса трансформується через призму сприйняття Ф. Бузоні, ілюструючи, як музика може передавати складні емоції.

Леопольд Годовський (1870–1938) - американський піаніст-віртуоз та композитор литовського походження належав до гігантів початку ХХ століття, був одним із «левів фортепіанного виконавського мистецтва», чия віртуозна техніка зачаровувала публіку. Як композитор, він поєднував свою дивовижну

віртуозність з не менш неординарним інтелектом, створюючи твори безпрецедентної складності та неперевершеного артистизму. Його називали «піаністом піаніста», який послідовно демонстрував граничну чистоту стилю та інтерпретації [175].

І справді, у своїх оригінальних творах і, особливо, у транскрипціях та парафразах, Годовський уникає вигляду штучності чи чистої бравурності. Це особливо помітно у випадку його транскрипцій шопенівських етюдів, оскільки обробки Л. Годовського вважаються одними з найскладніших творів, коли-небудь написаних для фортепіано. Годовському вдавалося навіть неймовірне завдання – об'єднати два твори в один (наприклад, він органічно поєднав два етюди Шопена соль-бемоль, так звані етюди «Метелик» і «Чорний ключ»). Загалом, він розширював межі гармонії, ритму та колориту [175].

Підхід Годовського до фортепіанної транскрипції був настільки ж унікальним, наскільки і впливовим, демонструючи його здатність переосмислювати і перетворювати існуючі композиції на нові шедеври. Його транскрипції не були простими нотними копіями, а радше творчими переосмисленнями, які розкривали нові виміри оригінальних творів. Його робота над транскрипціями, наприклад, на теми з «Фауста» Гуно, демонструє його вміння поєднувати технічну досконалість з музичною проникливістю, надаючи піаністам одночасно і виклик, і можливість для глибокого музичного вираження.

«Транскрипція на теми з опери «Фауста» Гуно» Леопольда Годовського [Додаток С] пропонує захопливий погляд на тематичні елементи, які він вирішив виділити. Л. Годовський, відомий своєю здатністю переосмислювати та розширювати існуючі композиції, ретельно відібрав мотиви, які відображають суть драматичної оповіді опери. Обрані теми віддзеркалюють емоційну глибину та складність оригінального твору, підкреслюючи ключові моменти напруги та розв'язки. У своїй транскрипції Годовський не лише зберіг театральний колорит твору Ш. Гуно, але й наділив його власним віртуозним чуттям, зробивши його доступним для широкої аудиторії через фортепіано. Його вибір тем, а саме *тема Вальсу, каватини Валентина, пісні Зібелля, дуету Маргарити та Фауста, хору*

Солдатів та молитви Маргарити відображає розуміння сюжетної лінії твору, підкреслюючи пристрась і потрясіння, притаманні історії про Фауста.

Слід відзначити, що транскрипція композитора на оперні теми з «Фауста» це твір, у якому кожна оперна тема перетворена на невелику музичну п'єсу, що може свідчити, про риси циклічної форми.

Інтерпретація Леопольдом Годовським оригінальної теми *Вальсу* Гуно з опери «Фауст» свідчить про його глибоке розуміння класичної форми та вміння по-новому поглянути на добре знайомі мелодії. Транскрипція Годовського передає суть твору Гуно, зберігаючи його ліричну елегантність і водночас надаючи йому характерного піаністичного чуття. Тема вальсу, відома своїми широкими, романтичними лініями та ритмічною енергією. Його підхід передбачає делікатний баланс між вірністю оригіналу та художнім новаторством, що дозволяє піаністам досліджувати нові виміри вираження в межах знайомої структури вальсу. Цей синтез традиції і творчості підкреслює репутацію Годовського як майстра транскрипції, здатного перетворити існуючі твори на щось унікальне і захоплююче.

Підхід Годовського до орнаментики в транскрипції «Вальсу» є характерною рисою його композиторського стилю. Він використовує цілу низку піаністичних прийомів для збагачення тематичного матеріалу, таких як динамічні контрасти, що додають твору багатшаровості та складності. У темі Вальсу композитор використовує деяку варіаційність, що супроводжується декоративними елементами, а вони слугують для посилення оповідної якості музики, підкреслюючи емоційні нюанси та драматичну напругу, притаманну оригінальній партитурі Гуно. Включаючи тонкі зміни темпу та динаміки, Годовський створює музичний ландшафт, що розвивається, який спонукає виконавців глибоко зануритися у виразні можливості музики. Таке винахідливе використання орнаментики не лише демонструє технічну майстерність Л. Годовського, але й запрошує слухачів відчувати «Вальс Фауста» по-новому.

Емоційні та драматичні елементи в транскрипції «Вальсу» Л. Годовського є ключовими для його незмінної привабливості. Тракткування Годовським теми

вальсу пронизане відчуттям театральності, що відображає оперне походження твору Ш. Гуно. Завдяки майстерному використанню музичних елементів, такими як гармонія, ритм і фразування, композитор підсилює емоційну насиченість твору, перетворюючи фортепіано на інструмент для розповіді. Динамічні зміни та виразні мелодії транскрипції передають суть персонажів і тем «Фауста» Гуно, дозволяючи музиці резонувати з аудиторією на глибинному рівні. Здатність Годовського передати емоційну вагу та драматизм оригінальної опери засобами фортепіано свідчить про його майстерність як транскрибатора та глибоке розуміння оперної форми.

Транскрипція Леопольда Годовського «*Каватини Валентина*» глибоко заглиблюється в гармонічну структуру, пропонуючи складну, але глибоко захоплюючу інтерпретацію оригінального твору Гуно. Гармонічне трактування Л. Годовського в цьому творі характеризується складними акордовими арпеджованими послідовностями у вигляді тріолей та багатим звуковим полотном, що підвищує емоційну насиченість музики. Розширюючи оригінальні гармонії Ш. Гуно, Годовський застосовує класичні модуляції, що збігаються з оригіналом. Ця гармонійна складність не лише демонструє технічну майстерність Годовського, але й його художнє бачення, оскільки він бездоганно поєднує традиційні романтичні гармонії з власними новаторськими ідеями.

У своїй транскрипції «*Пісні Зібеля*» Л. Годовський майстерно використовує гомофонно-гармонічну фактуру посилення музичної оповіді. Використання контрапункту в цьому творі дозволяє декільком мелодичним лініям взаємодіяти одна з одною, створюючи діалог, який збагачує загальний слуховий досвід. Майстерна взаємодія цих мелодичних ліній демонструє майстерність композитора в поліфонічній композиції, адже він вплітає складні візерунки, які захоплюють увагу та уяву слухача. Цей прийом не лише надає нового виміру образу Зібеля, але й підкреслює тематичні контрасти, присутні в оригінальній опері. Гомофонно-гармонічна фактура додає складності транскрипції, вимагаючи від виконавця як технічної майстерності, так і інтерпретаційної проникливості, перетворюючи просту пісню Зібеля на розмаїту звукову тканину.

Виразна динаміка та артикуляція відіграють вирішальну роль в інтерпретації Годовського як «Каватини Валентина», так і «Пісні Зібеля». Завдяки ретельно продуманій динаміці Годовський надає музиці відчуття драматизму та емоційності, що відображає основні теми кожного номеру. Тонкі зміни гучності та інтенсивності ретельно прописані, надаючи виконавцям дорожню карту для передачі емоційної глибини композицій. Артикуляція також відіграє важливу роль, оскільки Годовський використовує різноманітні прийоми – такі як пасажі легато, ноти стакато та акцентовані фрази, щоб підкреслити виразний характер кожної теми.

У «*Дуеті Маргарити і Фауста*» Годовський майстерно використовує музичну мову для зображення контрастних характерів та їхніх емоційних станів. Невинність і вразливість Маргарити підкреслюються тонкими мелодичними лініями і м'якою динамікою, які передають її ніжні емоції і внутрішній неспокій. На противагу цьому, образ Фауста проілюстрований більш сильними та напористими музичними фразами, що передають його пристрасну, а іноді й владну натуру. Це зіставлення досягається завдяки використанню Л. Годовським гармонічних текстур і динамічних контрастів, які слугують для посилення оповіді, відображаючи еволюцію стосунків між персонажами протягом твору. Композитор майстерно інтегрує ці елементи для створення яскравих образів персонажів, роблячи їхні емоції відчутними для слухача.

Поєднання вокальної та інструментальної ліній у «*Солдатському хорі*» демонструє вміння композитора зберегти суть оригінального оперного твору, втілюючи його у фортепіанній транскрипції. Дана транскрипція має тричастинну форму, про що свідчить зіставлення тональностей у тоніко-домінантовому співвідношенні. Сплітаючи вокальні мелодії з фортепіанним супроводом, композитор створює єдину музичну тканину, яка зберігає піднесений дух і бойову енергію хору. Роль фортепіано полягає не просто в акомпанементі, а в посиленні вокальних партій, додаючи глибини і багатства загальному звучанню. Завдяки такому синтезу Л. Годовському вдається передати товариськість і патріотичний

запал солдатів, роблячи транскрипцію вірним і динамічним відтворенням оригінального хору.

Транскрипція Л. Годовським «*Молитви Маргарити*» є прикладом майстерного переходу та узгодженості між різними темами в його транскрипціях. Рефлексивний характер молитви передається ніжною та пивною мелодичною лінією, яка віддзеркалює щирі благання Маргарити. Протягом розвитку теми Годовський вплітає мотиви опери, створюючи взаємопов'язану музичну тканину, яка посилює безперервність оповіді. Такий цілісний підхід забезпечує плавний перехід між молитвою-сповіддю та більш драматичними елементами опери, зберігаючи загальний емоційний стан цього номеру «Фауста».

Техніка транскрипції Л. Годовського свідчить про його майстерність в адаптації оркестрової фактури до фортепіано. Завдяки використанню складної аплікатури та складного голосоведення, Годовський зміг зберегти багатство та глибину оригінальної оркестрової партитури. Його здатність передавати на фортепіано кілька інструментальних ліній одночасно демонструє як його технічну майстерність, так і глибоке розуміння музичної структури. Такий підхід не тільки робить транскрипцію складним завданням для піаністів, але й гарантує збереження величі та інтенсивності опери у фортепіанному виконанні.

Порівняння транскрипції Л. Годовського з оригінальним твором Ш. Гуно виявляє як вірність, так і новаторство, присутні в роботі Л. Годовського. Залишаючись вірним основним темам та емоційному впливу опери Ш. Гуно, Годовський вніс власні інтерпретаційні елементи, які додали фортепіанній версії складності та глибини. Його транскрипція часто передбачає пропуск певних оркестрових партій, що є необхідною адаптацією до обмежень і можливостей фортепіано. Однак це не применшує загального враження, а навпаки, пропонує свіжий погляд на оперу крізь призму фортепіанної музики. Таким чином, транскрипція слугує одночасно і вшануванням генія Ш. Гуно, і демонстрацією творчого бачення Л. Годовського, ілюструючи, як класичні композиції можуть бути переосмислені та оживлені завдяки інноваційним аранжуванням.

Серед польських композиторів також були автори фортепіанних обробок. **Моріц Мошковський (1854-1923)** - композитор, піаніст і диригент польського походження. З дитинства майбутній композитор відвідував велику кількість концертів, серед артистів, які виступали на міських концертах, був Франц Бендель (1833-1874). Відомий учень Ліста, польський піаніст-віртуоз Карл Таузіг (1841-1871) зіграв кілька фортепіанних концертів Бетховена з Леопольдом Дамрошем за диригентським пультом. Хоча Моріц «не розумів музики Бетховена, [ці концерти] відкрили йому додатковий світ музичних барв» [143].

Музичні студії Мошковського не обмежувалися фортепіано та композицією; він також був вправним скрипалем серед багатьох видатних музикантів. Студент-піаніст Вільям Г. Шервуд (1854-1911) згадував, що Мошковський грав на другій скрипці у щотижневому студентському оркестрі, яким диригував Вюрст [143].

Дві події, що мали велике значення для Мошковського як піаніста і композитора, відбулися в 1875 році, коли йому був двадцять один рік. Перша відбулася, коли він разом з Філіпом Шарвенкою (1847-1917) влаштував концерт, що повністю складався з їхніх власних творів. Друга важлива подія відбулася пізніше того ж року, коли Мошковський поїхав до Веймара, щоб грати для Ліста [143].

Перший досвід роботи у жанрі фортепіанної транскрипції у Мошковського відбувся пізніше, у 1906 році, у віці п'ятдесяти двох років. Своїм музичним матеріалом він обрав «Кармен» Жоржа Бізе. Цей незмінно популярний твір викликало захоплення, яке охопило Париж після його прем'єри у 1875 році і тривало до початку ХХ століття. Як зазначав Генрі Саймон, «паризькі критики 1870-х років були дещо приголомшені досить суворим реалізмом опери на ті часи, публіка знайшла твір цікавим і навіть захоплюючим» [192].

Транскрипція «Циганської пісні» з опери «Кармен» Ж. Бізе [Додаток Т]. М. Мошковський встановлює композиційну схему, якої дотримується в усіх своїх транскрипціях. Його приваблює циганська пісня у початковій сцені другого акту. Основна частина транскрипції слідує строфічній формі та музиці Бізе для цієї

сцени з рідкісними музичними вставками М. Мошковського. Для свого музичного вступу до «Циганської пісні» Мошковський надихається початковим мотивом «Сегідильї» – «Поблизу бастіону в Севільї».

У вступній частині своєї транскрипції (тт. 1-57) М. Мошковський використовує фрагмент звабливої теми «Сегідильї» Ж. Бізе. Хоча причини вибору М. Мошковським цієї теми невідомі, його трактування є унікальним. У той час як «Сегідилья» асоціюється зі спокушанням Кармен дона Хосе, циганський танець зображує спокусливу і захоплюючу циганську містику; обидва танці передають незаперечну циганську принаду. Можливо, Мошковського приваблювала схожість мелодичного контуру між початком «Сегідильї» і «Циганської пісні».

Хоча М. Мошковський зберігає темпоритмічний почерк Ж. Бізе, темпові позначки та мотивне фразування, на цьому схожість закінчується. Оригінальна тональність Бізе піднімається на досконалу четверту з сі мінору до мі мінору, так що в кінці цього вступного розділу М. Мошковський легко переходить у тональність циганської пісні (e-moll). Композитор починає з початкового фрагменту «Сегідильї» і одразу ж включає його в новий майже канонічний пасаж з новим, хроматичним підголоском, якого не було у Ж. Бізе. Найбільш впізнавана ритмічна фігура цієї арії послідовно обробляється, поки нарешті не досягає модуляції до Fis-dur. Цей вступ переходить у каденційний пасаж з ломаним акордом на тридцять другу ноту, який піднімається на п'ять октав, а потім спадає на шість октав з перехрещеннями рук (тт. 9-15 Мошковського). Динаміка залишається стриманою протягом всього музичного фрагменту, лише помірне *crescendo - diminuendo*, що веде до *pp* та *fermata* (тт. 14-15).

Подібний повтор цього п'ятнадцятитактового пасажу Мошковський створює у тт. 16-31. Тут гармонія зміщується до E-dur після фермати в т. 15. Мошковський залишається в цій тональності (або в паралельному мінорі) в очікуванні циганської пісні в її первісній тональності (т. 58). З 26-го такту М. Мошковський відмовляється від будь-яких тісних мотивних зв'язків і переходить у каденцію. Попередній пасаж тридцять другими з додаванням

акордових звуків (тт. 9-12), який розширюється в тт. 32-39, коли Мошковський проводить різні гармонії на фоні органного пункту.

У т. 40 М. Мошковський вводить новий тип фігурації. Плавна супроводжувальна арпеджіація лівої руки прикрашена фігурацією правої руки тридцять другими. Ліва рука має вбудовану мелодичну лінію на тактах 1 і 3 в тт. 41-43, яка рухається вниз по ступенях. Це призводить до іншої фігури в тт. 44-47, в якій акцентується органний пункт тону сі, в той час як тридцять другі в правій руці ламаними акордами двома октавами вище перегукуються з сектакордами у лівій руці. Двічі за мелодичним контуром у двотактових послідовностях повторюється позначка *crescendo-diminuendo* (тт. 44-45, 46-47). Відриваючись від відносно легатоподібних фігурацій, композитор пише енергійну, артикульовану фігуру перерваного акорду (тт. 48-49). Хоча тут немає знаків стаккато, швидкість, з якою виконавець повинен випускати ліві тридцять другі ноти, створює майже такий самий ефект. Є також пікантність у виконанні напівмелодичних, коротких нот, оскільки вони підкреслюють як гармонічні, так і хроматичні тони. *Crescendo assai* додає драматичного кольору, оскільки уривок досягає кульмінації на акорді *C sfz* перед чотиритактовим низхідним пасажем у тт. 50-53, який веде до заключних перехідних тактів перед «Циганською піснею».

Хоча цей вступний розділ тематично відокремлений від «Циганської пісні», він наповнений різноманітними каденційними фігураціями, що свідчать про композиторську майстерність М. Мошковського. У цій транскрипції Мошковський демонструє свою винахідливу і творчу здатність переповідати одну й ту саму основну історію з різними прикрасами.

Використавши низку тем опери Бізе, М. Мошковський створив оновлену історію Кармен, у скороченому варіанті, але не менш яскраву, ніж це показано в оригіналі.

Висновки до четвертого розділу

Отже, еволюція жанру оперних фантазій і транскрипцій у другій половині XIX — першій половині XX століття характеризується розмаїттям творчих методів і різноманітністю стилістичних прийомів. Протягом цього часу композитори використовували теми, пов'язані з оперою, як основу для незалежних музичних починань, які поєднували творчість, імпровізацію та глибоку повторну інтерпретацію оригіналу.

Приклади творчості Ганса фон Бюлова, Карла Таузіга, Моріца Мошковського та Ферруччо Бузоні показують, що автори успішно включали оперні концепції в інструментальні форми, використовуючи різноманітні музичні та художні техніки. Вони винайшли нові музичні жанри, які додали оригінальній опері індивідуальності. Подібного роду художні обробки не лише сприяли популяризації опери, а й слугували винятковими зразками фортепіанної музики.

В результаті жанр оперних фантазій і транскрипцій справив значний вплив на еволюцію як виконавської культури, так і композиторської техніки цього періоду. Це стало суттєвою ланкою між оперою та іншим інструментальним мистецтвом і призвело до нової форми взаємодії між різними музичними жанрами.

Проте наприкінці XIX і напочатку XX століття спостерігається суттєвий спад зацікавленості композиторів транскрибуванням оперного матеріалу, таких прикладів, як показує дослідження цього питання, стає все менш. І все ж таки, традиція XIX століття не переривається – про це свідчать відносно рідкісні зразки транскрипцій-парафразів, які поповнили собою список високохудожніх перекладів оперних тем.

ВИСНОВКИ

1. В процесі опрацювання наукових музикознавчих джерел та аналізу творчої діяльності європейських композиторів XVII – поч. XX століть виявлено велику кількість жанрових різновидів творів, що були написані на теми інших композиторів. Для загального позначення цієї великої групи творів було обрано термін Олександра Жаркова «художні переклади», вживання якого у музикознавстві науковець обґрунтував у кандидатській дисертації. Уточнені поняття – «фантазія», «транскрипція», «парафраз», «ремінісценція», «перекладення», «аранжування», «попурі» – та з'ясовано їх жанрові ознаки.

2. Дослідження в першому розділі (1.1.) розвитку європейської практики транскрибування чужої музики дозволило встановити основні періоди цього процесу.

З'ясовано, що методи видозмінення музичних тем почали відпрацьовуватися в поліфонічних жанрах XV–XVI століть, зокрема в творах Палестрини. Цей період виконував функцію підготовчого етапу.

Практика художніх перекладів творів інших композиторів розпочинається з XVII століття, коли в Європі швидкими темпами почала розвиватися світська інструментальна музика. Перший період, який охоплює майже два століття – XVII і XVIII, можна вважати періодом зародження і становлення низки жанрів художнього перекладу, коли відпрацьовувалися методи обробки музичних тем, а матеріалом ставали пісенно-танцювальні жанри або інструментальні твори інших композиторів. Про це свідчать твори Дж. Фрескобальді, Й. С. Баха, Г. Ф. Телемана та Г. Ф. Генделя.

Межі другого періоду визначаються появою наприкінці XVIII століття перших творів, написаних на оперні теми і початком затихання інтересу до цього роду композиторської діяльності з кінця 70-х років XIX століття. Оскільки процес транскрибування оперного матеріалу був протягом цього часу нерівномірним за своєю інтенсивністю і якістю, в ньому пропонується виділити два етапи:

початковий (кінець XVIII і приблизно перша третина XIX століття) – це етап оновлення існуючих форм та жанрів (варіацій і фантазій) і становлення нових, що було пов'язано з поступовим розвитком віртуозного виконавства – однією з тенденцій нової епохи, яка народжувалася;

другий – головний – триває з середини 30-х до кінця 70-х років XIX століття. Його межі обумовлюються поширенням в музичній спільноті інтересу до опери і як наслідок цього – творчою активністю композиторів по створенню художніх перекладів оперних номерів, з одного боку, з іншого – пишним розквітом віртуозного виконавства.

Третій період охоплює останні 20 років XIX століття і XX століття. Його початок обґрунтовано формуванням нового світогляду, кардинальними стильовими змінами в мистецтві. Перший етап цього періоду розглянуто як перехідний між романтичною та модерністичною епохами, коли ціла низка композиторів продовжувала залишатися в межах постромантизму

3. В першому підрозділі другого розділу дисертації (2.1.) з'ясовано, що перші звернення композиторів до оперних тем з'являються на межі двох стильових епох – класицизму і романтизму (при цьому традиція перекладень інструментальної музики продовжувала свій розвиток). В роботі зазначено, що цей процес інтенсивно розвивався на тлі радикального оновлення у XIX столітті оперного жанру. Нова хвиля зацікавленості оперою та її популярності породила «другий» вид музики.

Встановлено, що на першому, перехідному етапі в варіаціях та фантазіях Л. Бетховена, Й. Гуммеля і Ф. Гюнтена з одного боку, передано стиль галантної епохи (у проведенні тем і деяких варіаціях), з іншого – витримано власний композиторський стиль. Драматургічно варіації, або розділи у фантазіях розташовано за принципом контрасту і технічного ускладнення до фіналу.

4. В другому підрозділі другого розділу дисертації (2.2.) наголошено, що період 30-х – 70-х років XIX століття пов'язаний з інтенсивністю концертної практики і композиторської діяльності Ф. Калькбренера, С. Тальберга, А. Гензельта, Ш.-В. Алькана, А. Фумагаллі Ф. Ліста, та інших музикантів і новим,

більш вільним підходом до інструментального втілення оперних ідей. Це був вищий за своїми результатами етап у розвитку жанрів художнього перекладу, коли з'явилися нові жанри і форми (фантазії з варіаціями, рондо з варіаціями, транскрипції, парафрази, ремінісценції, попури тощо). Під впливом романтичної ідеї синтезу мистецтв композитори (Ф. Калькбрннер, Ф. Ліст) застосовували літературний принцип драматургії – поемний. Естетика романтизму віддзеркалилася й у сміливих експериментах з жанрами, формами, засобами музичної виразності. Акцентується увага на найвищих досягненнях в розвитку виконавської віртуозності, обумовлювалося попитом публіки. В свою чергу, рівень виконавства, нові засоби виразності, технічні прийоми сприяли народженню оперних парафраз і ремінісценцій з їх розвинутою драматургією і оркестровим звучанням.

5. Дослідження в третьому розділі творчості Ф. Ліста дозволило визначити жанрову палітру його художніх перекладів оперної музики, яку складають: фантазії, фантазії з варіаціями, *Réminiscences* та *Souvenirs*, парафрази, транскрипції (найчастіше оперних увертюр, інтродукцій або симфонічних номерів), перекладення, або аранжування окремих вокальних номерів з опер, сюїти (наприклад, «Норма» № 1, (5 уривків з опери), 1831 р.; «Фауст» № 1 (4 уривки з опери), 1860 р.), експромти, інтродукції з варіаціями, а також ілюстрації. Останні, свідчать про прагнення композитора до синтезу мистецтв.

Методом комплексного музичного аналізу встановлено застосування в «Ремінісценціях за операми» застосування поемного принципу драматургії. Наголошено, що *Réminiscences* і *Souvenirs* (спогади) – це композиторська інтерпретація оперних творів, що допускає побудування самостійної драматургічної лінії, яка в той же час концептуально співпадає з оригінальною (яскравим прикладом виступають «Спогади про *Жидівку* Ф. Галеві»).

Підкреслено, що різноманітні віртуозні види техніки Ліст використовував для створення певних образів, картин та настроїв.

6. В четвертому розділі окреслено творчу діяльність Г. фон Бюлова, К. Таузіга, Ф. Бузоні, Л. Годовського, М. Мошковського та інших як

продовжувачів традиції художніх перекладів оперних тем. Аналіз їх доробку вказує на те, що із завершенням творчого життя Ф. Ліста та представників його покоління традиція художніх перекладів оперної музики не перервалася, але вона перейшла в інший, другорядний голос великої і різноманітної «партитури» музичного мистецтва. Однак, це не зменшило художньо-естетичної цінності тих небагатьох віртуозних, глибоких за змістом зразків транскрипцій та парафраз, які створювалися вже в нових стильових умовах. З позиції сьогодення вони сприймаються як довгий шлейф епохи романтизму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архимович Л. Б. Українська класична опера: історичний нарис. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ, 1957. 310 с.
2. Бейник Є. В. «Дві легенди» для фортепіано пізнього періоду творчості Ф. Ліста в річищі духовно-естетичних поглядів композитора. *Vіsник Deržavnoi Akademii Kerivnih Kadriiv Kul'turi i Mistectv.* 2023. № 3. С. 230-235.
3. Бейник Є. В. Духовні парафрази у творчості Ференца Ліста. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : науковий журнал. 2023. № 2. С. 198–202.
4. Бетховен Л. Шість варіацій на тему з опери Д. Паїзіелло «Мельничиха». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=IrOvOKtm3Qg> (дата звернення 22.07.2023).
5. Бійо В. Метаморфози Атиса у ліричній трагедії Жана-Батіста Люллі «Атис». *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* 2017. Вип. 18. С. 12–21.
6. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: автореф. дис. ... канд. мист. Харків, 2005. 20 с.
7. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. ... канд. мист: 17.00.03 / ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків, 2004. 195 с.
8. Боровик С. Виконавські труднощі в оперній музиці Р. Вагнера (на прикладі партії Тангойзера з однойменної опери). *Актуальні питання гуманітарних наук.* Вип 36, том 1. Київ, 2021. С. 17-22.
9. Боттезіні Дж. Варіації на тему з опери Дж. Паїзіелло «Прекрасна мельничиха». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Oa3L8V sLCiE&t=17s> (дата звернення 29.07.2023).
10. Буць Н. М. Переклад музичних творів для оркестру: сутність та загальні вимоги: Методичні рекомендації до навчального курсу

«Оркестровий клас» для студентів психолого-педагогічного факультету зі спеціальності 6.010100 «Педагогіка і методика середньої освіти. Музика». Полтава, 2007. 32 с.

11. Василенко О. Втілення неоромантичної стилістики в концерті для двох баянів з оркестром Петера Махайдіка. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 76, том 1. Дрогобич, 2024. С. 70–76.

12. Васильчук Т. В., Спудка І. М., Чоп В. М., Сигида Г. А. Відображення трагедії Голодомору 1932–1933 рр. у музичному та образотворчому мистецтві [залишилося чимало сумних пісень, голосінь, парафраз, які складені були у часи Голодомору]. *Вісник КНЛУ. Серія: Історія, економіка, філософія*. Вип. 29. 2024. С. 7–21.

13. Герасименко О. Ю. Експлікація як засіб мовної та культурологічної адаптації в процесі художнього перекладу. Особливості художнього перекладу: стилістичний аспект : монографія. Кривий Ріг : ДонНУЕТ, 2022. С. 178–187.

14. Гіга С. С. Поняття аранжування крізь призму наукових концепцій музичного стилю. *Матеріали звітної наукової вебконференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2019 рік ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 6–8 квітня 2020 р., м. Івано-Франківськ, 2020. С. 328–330.*

15. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ: НМАУ, 1997. 360 с.

16. Гордійчук М. «Гугеноти». Київ : Музика, 1974. № 6. С. 10–11.

17. Гордійчук М. М. Історія української музики в 6-ти томах. Том 4: 1917 – 1941 рр. Київ : Наукова думка, 1992. 617 с.

18. Давітадзе А. Г. Жанр обробки народної пісні в творчості Л. ван Бетховена: дис. ... д-ра філософії: 025 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 334 с.

19. Даньшина В. Б. Французька опера бароко у музичному театрі початку ХХІ століття. До проблеми сучасних постановок опер Ж. Б. Люллі та Ж. Ф. Рамо. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*.

Музика у просторі сучасності : друга половина XX – початок XXI століття. 2007. С. 190–200.

20. Даньшина В. Б. Французький музичний театр від бароко до класицизму (на матеріалі творчості Жана-Батіста Люллі та Жана-Філіпа Рамо): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2010. 17 с.

21. Джузепе Верді й італійська опера XIX століття. URL: <https://studfile.net/preview/5044248/page:8/> (дата звернення 2.10.2024).

22. Енська О. Ю. Італійські оперні традиції у творчості Фромантала Галеві. *Часопис національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2010. № 2 (7). С. 51–58.

23. Енська О. Ю. Сучасне режисерське прочитання опери Фромантала Галеві «Жидівка». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2011. № 3 (12). С. 36–44.

24. Жарков О. М. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.02. НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 1994. 19 с.

25. Желева Л. Словообразувателната категория агенс при съществителните, образувани с наставка-ик, в рамките на предикатно. *Известия на Института за български език «Проф. Любомир Андрейчин».* 2024. № 37. С. 109–142.

26. Зарубіжна музична культура XVII–XX ст. : темат. зб. наук. пр. / кол. авт. під керівн. М.Р. Черкашиної; Київська державна консерваторія. Київ, 1991. 158 с.

27. Затинайко О. Оперна естетика Ф. Бузоні: пошук власної моделі мистецького синтезу. *Fine Art and Culture Studies.* 2024. №4. С. 11-18

28. Золотарьова Н. Жанр Paraphrase в системі жанрів фортепіанних транскрипцій Ференца Ліста. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2018. № 3. С. 282–287.

29. Золотарьова Н. С. *Reminiscences Ф. Ліста: теорія жанра* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2013. 17 с.
30. Золотарьова Н. С. Жанрова система лістівських оперних транскрипцій. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2024. № 26. С. 272–285.
31. Золотарьова Н. С. Композиторська інтерпретація опери Ж. Ф. Галеві "La juive" у фортепіанних ремінісценціях Ф. Ліста. *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : матеріали ... Міжнар. наук.-творч. конф. студентів та аспірантів*. Харків, 2009. С. 86-87.
32. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. *Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття: навчальний посібник*. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
33. Караневич М. І. Особливості застосування прагматично зумовленого парафразування в англо-українському художньому перекладі. *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. Київ, 2012. С. 45-48.
34. Кашкадамова Н. Б. *Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси*. Львів : КІНПАТРИ ЛТД, 2017. 616 с.
35. Кияновська Л. О. До питання сприйняття програмного твору. *Українське музикознавство : щорічник*. Київ, 1987. Вип. 22. С. 15–22.
36. Коменда О. Ференц Ліст як універсальна особистість: [...транскрипції, парафрази, що вказують на інтенсивні процеси...]. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. Вип. 2. С. 30–36.
37. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: автореф. дис. ... д-ра мист.: 17.00.03 музичне мистецтво. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2020. 33 с.
38. Коновалова І. Ю. Сміслові виміри музичної обробки як мистецького явища і сфери композиторської інтерпретації. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga: Izdevniecība «Baltija Publishing», 2020. С. 220–240.

39. Коновалова І. Ю. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів ХІХ–ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ХДАК. Харків, 2007. 19 с.
40. Корній Л. Історія української музики. Частина друга (друга половина ХVІІІ ст.). Київ, Харків, Нью-Йорк : Видавництво М.П. Коць, 1998. 328 с.
41. Корній Л. Історія української музики. Частина третя. ХІХ ст. Підручник. Київ, Нью-Йорк: Видавництво М.П. Коць, 2001. 480 с.
42. Кравчук В. А. Транскрипція в контексті камерно-інструментального виконавства: [парафрази у виконавському репертуарі музичних творів]. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. № 37. С. 293–305.
43. Круліковська Т. Музично-педагогічна діяльність Владислава Заремби. *Музичне мистецтво і культура*, 2(28), С. 222-235.
44. Кулинич Г. Г. Про переклади текстів вокальних творів. URL: <http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine11-7.pdf> (дата звернення: 3.08.2023).
45. Куліш М. І. Фортепіанні транскрипції та обробки О. Зілоті в контексті традицій романтичного виконавства та тенденцій музичного редагування. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2021. Вип. 21. С. 439–454.
46. Курковський Г. Питання фортепіанного виконавства. Збірник статей. Київ : Музична Україна, 1983. 137 с.
47. Куропятник В. Переклад музично-поетичного тексту. *Вісник студентського наукового товариства Горлівського інституту іноземних мов : матеріали ІІ Всеукр. науково-практичної конференції молодих учених «Мовна комунікація і сучасні технології у форматі різнорівневих систем»*. № 3. Бахмут, 2017. 107 с.
48. Масляєва О. Фортепіанні парафрази Ф. Ліста за операми Дж. Верді: Ернані, Ріголетто, Трубадур. *Київське музикознавство*, 2013. С. 55-60.
49. Міц О. Р. Жанр фортепіанної мініатюри у творчості М. Мошковського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : збірник наукових статей. Харків, 2018. Вип. 50. С. 136–148.

50. Міц О. Р. Творчість М. Мошковського в контексті фортепіанного мистецтва другої половини XIX – початку XX століття : дис. ... канд. мист. (доктора філософії): 17.00.03 «Музичне мистецтво» (02 – Культура і мистецтво) / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 227 с.

51. Подпорінова К. В. Попурі як особливий вид музичної композиції. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. Вип. 123. С. 89–101.

52. Рильський М. Джузеппе Верді. Травіата. Лібрето Ф. М. Піаве. Адаптована до клавіру літературна редакція Максима Стріхи. *Просценіум. Театрознавчий журнал*. 2017. ч.1-3 (47-49). С.186-205.

53. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2010. 447 с.

54. Сай Чулей Фортепіанні рапсодії Ф. Ліста в уособленні угорської національної культури. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. № 37. С. 188–200.

55. Сакало О. Новації паризьких опер Дж. Мейєрбера на шляху Дж. Верді до музичної драми. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. 2003. Вип. 9. С. 88-96.

56. Сакало О. Опера як текст своєї історичної доби (На прикладі опери «Пророк» Дж. Мейєрбера). *Українське музикознавство: науково-методичний збірник*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. Вип. 31. С. 305–316.

57. Седракян Л. М. Становление и эволюция жанра фортепианной транскрипции в Армении: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. ИИФЭ им. М.Т. Рильського АН України. Київ, 1982. 21 с.

58. Сікорська І. М. Українська комічна опера: генезис, тенденції розвитку: автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.02: Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1993. 23 с.

59. Смольницька О., Стріха М. Максим Рильський і його переклад «Кармен» Бізе. *Всесвіт*. 2018. ч.3-4. С.277-280.

60. Соколова Є. В. Ференц Ліст: еволюція композиторської діяльності. *Слобожанські мистецькі студії*. Суми. №2, 2023, С. 24-28.
61. Сошальський О. Ю. Аранжування як засіб творчої адаптації музичного матеріалу фільму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 321–326.
62. Стахевич О. О. Жанр *Lacrimosa* в контексті авторських інтерпретацій В. А. Моцарта та Ф. Ліста. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/319/8699/181661?inline=1> (дата звернення 11.02.2023)
63. Стріха М. Необхідна передмова. З приводу історії українського перекладу «Травіати». *Просценіум. Театрознавчий журнал*. 2017. Ч. 1-3 (47-49) С.180-185.
64. Сун Жуйшань. Пісня як складова оперної композиції - на прикладі Пісні Барбарини з «Весілля Фігаро» В. Моцарта. *Захід - Схід: культура і мистецтво*. Тези Міжнародної науково-творчої інтернет-конференції 25–26 вересня, 24 жовтня 2021 р. Пам'яті В. Ребікова і В. Малішевського присвячується. Одеса, 2022. С. 246.
65. Талайло Т. Поліфонія сфер у діалозі Г. Сковороди «брань архистратига Михаїла со сатаною». *Слово і Час*. № 5. С. 17–25.
66. Тимченко-Бихун І. Фортепіанні парафрази М. І. Глінки: стильові процеси в контексті міжнаціональних взаємодій: автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.01 Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 17 с.
67. Ту Дуня. Паралелі художнього розвитку оперного театру Європи та Китаю : автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2000. 24 с.
68. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2003. 19 с.
69. Фрайт О. Паратекстуально-інтермедіальні кореляції у фольклористичній, вокально-хоровій та фортепіанній спадщині Миколи Лисенка.

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку напрям мистецтвознавство. 2023. № 44. С. 125–131.

70. Ходоровський В. І. Фортепіанні сонати Л.В. Бетховена: принципи редагування О.Б. Гольденвейзера. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2016. №1. С. 62-66.

71. Хоменко Н. В. Звукова організація поетичного твору як засіб створення емоційного забарвлення. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки : Філологічні науки. Мовознавство : наук. журн.* Луцьк : СНУ ім. Лесі Українки. 2012. № 6. С. 238-242.

72. Цзен Тао. Еволюція засад образно-стильової взаємодії на осі «Схід–Захід» у різних жанрах музичного мистецтва Європи XVII–XX століть *Наукові записки. Серія : Мистецтвознавство*. 2014. № 3. С. 121–127.

73. Черкашина М. Р. Опера Ф. Галеві «La Juive» на українській сцені. *Музика і театр на перехресті епох у 2-х томах*. Т. 2. Київ : Наука, 2002. С. 190–196.

74. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі : монографія. Київ : Акта, 2013. 468 с.

75. Черкашина-Губаренко М. Р. Ріхард Вагнер і український театр 20-х років. *Музика і театр на перехресті епох*. Суми : Наука, 2002. Том I. С. 102–106.

76. Чернявська М. Мистецтво співу, застосоване до фортепіано Зігізмунда Тальберга. *Культура України : Мистецтвознавство. Філософія*. Харків : ХДАК, 2003. Вип.11. С. 86–95.

77. Чернявська М. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури : навчальний посібник до курсу Історія фортепіанного виконавського мистецтва. Харків, 2015. 208 с.

78. Чернявська М. С. Епоха романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів XIX століття). *Теоретичні питання культури, освіти та виховання: збірник наукових праць*. Вип. 20. Київ : Видавничий центр КНЛУ, 2002. С.186-191.

79. Чернявська М. С. Л. Ван Бетховен і фортепіанна культура кінця XVIII – початку XIX століття (проблема формування фортепіанної фактури) : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2001. 22 с.
80. Чернявська М. С. Піаністичні новації З. Тальберга та їх вплив на фортепіанну музику XIX століття. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання* : зб. наук. пр. Вип. 23. Київ : КНЛУ, 2002. С. 194–198.
81. Чжан Мяо. Взаємодія речитативності та кантиленності в оперних творах Дж. Верді. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. 2017. Вип. 25. С. 360–372.
82. Чжан Мяо. Категорія оперного стилю як основа теоретичної моделі сучасного оперного театру. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. 2017. Вип. 26. С. 95–106.
83. Шан Юн. Містеріальні аспекти «великої французької опери» та їх відтворення у творчості Дж. Меєрбера та Ж. Галеві: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 202 с.
84. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
85. Шумакова Є. Жанр парафрази та транскрипції у фортепіанному виконавстві. *Музичне мистецтво і культура*. 2024. № 38. С. 44–56.
86. Шумакова Є. В. Парафраз Ф. Ліста «Спогад про Жидівку»: досвід драматургічного порівняння. *Fine Art and Culture Studies*, (3), 2024, С. 131–137.
87. Юзюк Н. Станіслав Людкевич – видатний український композитор, прогресивний суспільний діяч, організатор музичного життя в Західній Україні. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2023. № 21. С. 16–27.
88. Юцевич Ю. Словник-довідник музичних термінів. Київ : Музична Україна, 1977. 206 с.

89. Яворський Д. Ю. Етюд у жанровій системі романтичної фортепіанної мініатюри (на прикладі опусів Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста) : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2016. 21 с.
90. Яницький Т. Й. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури : дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 245 с.
91. Abbate C., Parker R. A History of Opera: The Last Four Hundred Years. *Penguin Books*, 2015. 530 p.
92. Aida di Verdi – Danza Sacra e Duetto Finale. URL: https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W10788_GBAJY9037103 (дата звернення 21.08.2024).
93. Alan Walker. Hans Von Bülow: A Life and Times. URL: <https://www.amazon.com/Hans-Von-B%C3%BClow-Life-Times/dp/0195368681> (дата звернення 2.02.2024).
94. Aleskerli K. Intertextual questions analysis in composer's creative activity, sound symbols in contemporary musical thinking. *Rast Müzikoloji Dergisi*. 2023. № 11 (2). P. 309–325.
95. Amici della music di Padova. URL: <https://www.amicimusicapadova.org/> (дата звернення 13.01.2024).
96. Arabesque in music. URL: [https://www.clarkart.edu/microsites/arabesque/about/exhibition-\(5\)](https://www.clarkart.edu/microsites/arabesque/about/exhibition-(5)) (дата звернення 10.03.2024).
97. Ashbrook W. Donizetti and his Operas. Cambridge University Press. 1982. 746 p.
98. Bara Olivier. La Juive de Scribe et Halevy (1835). Un opera Juif? *Romantisme*. 2004. № 125. P. 75–89.
99. Barber C. Lost in the Stars. The Forgotten Career of Alexander Siloti. Lanham, Maryland and Oxford : The Scarecrow Press, 2002. 431 p.
100. Berlioz H. Revue musicale. Première représentation de LA JUIVE, opéra en cinq actes, de M. Scribe, musique de M. Halevy. *Le Rénovateur. Courrier de l'Europe*. 1835. P. 593-595.

101. Bicknell J. The Problem of Reference in Musical Quotation: A Phenomenological Approach. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2001. Vol. 59, № 2. P. 185-191.
102. Boyd George R. The Development of Paraphrase Technique in the Fifteenth Century. *Indiana Theory Review*. 1988. Vol. 9, № 1. P. 23–62. URL : <http://www.jstor.org/stable/24044926> (дата звернення 22.07.2023).
103. Bülow Hans von. Arabesques en forme de variations sur un thème favori de «Rigoletto». Mainz : Schott, n.d. 1855. 12 p.
104. Bülow Hans von. Humoristische Quadrille aus Motiven der Oper «Benvenuto Cellini». Milano : F. Lucca. 1891. 7 p.
105. Bülow Hans von. Paraphrase des Quintetts aus «Die Meistersinger von Nürnberg». Mainz : Schott. 1869. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=f320Oa38Vlo> (дата звернення 2.02.2024).
106. Bülow Hans von. Rimembranze dell'opera «Un Ballo in Maschera». Milano : G. Ricordi. 1871. 18 p.
107. Cargill O. Drama and Liturgy. New York : Octagon Books, 1969. 151 p.
108. Carl Tausig. URL: https://sv.wikipedia.org/wiki/Carl_Tausig (дата звернення 15.03.2024).
109. Carrell N. Bach The Borrower. London: George Allen & Unwin, 1967. P. 227-244.
110. Chambers E. K. Sigismund Thalberg: The three-hand method and piano techniques of his operatic paraphrases. University of Houston, 2004. P. 140.
111. Christensen T. Four-hand piano transcription and geographies of nineteenth-century musical reception. *Journal of the American Musicological Society*. University of California Press. 1999. Vol. 52, No. 2 P. 255-298.
112. Civra F. Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale. Torino : UTETLiberia, 1991. 215 p.
113. Classical music. Charles-Valentin Alkan: the hermit who composed devilishly difficult piano works. URL: <https://www.classical-music.com/features/composers/charles-valentin-alkan> (дата звернення 21.05.2024).

114. Colton G. D. The art of piano transcription as critical commentary. McMaster University, Hamilton, Ontario, 1992. 63 p.
115. Cook N. Music: A Very Short Introduction. Oxford University Press, 1998. 160 p.
116. Cottas V. Le théâtre à Byzance. Paris : Geuthner, 1931. 203 p.
117. Dahlhaus C. Nineteenth-Century Music. University of California Press, 1989. 417 p.
118. Daub A. Four-Handed Monsters: Four-Hand Piano Playing and Nineteenth-Century Culture. New York : Oxford University Press, 2014. 241 p.
119. Davies S. Transcription, Authenticity and Performance. *British Journal of Aesthetics*. 1988. № 28/3. P. 216-227.
120. Davis Richard Beattie. Adolf von Henselt (1814-1889) Opp 2 & 5. URL: <http://www.henseltsociety.org/henselt.htm> (дата звернення 17.12.2023).
121. Deng M. The spirit and the letter Schubert-Liszt transcriptions: in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Music in Piano Performance. University of Auckland. 2020. 61 p.
122. Evelyn Howard-Jones. Arrangements and transcriptions. *Music & Letters*. 1935. Vol. 16, № 4. P. 305-311.
123. Felber Rudolf. Hummel, Johann Nepomuk. Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music. Walter William Cobbett, London, Oxford University Press. 1999. 122 p.
124. Ferruccio Busoni. URL: https://it.wikipedia.org/wiki/Ferruccio_Busoni (дата звернення 13.01.2024).
125. Film Music Central: The Central Hub for Films, Film Music and the Composers Behind the Music. URL: <https://filmmusiccentral.com/2016/01/10/film-music-101-arranger/> (дата звернення: 07.05.2024).
126. Fisk J. Returning Cycles: Contexts for Interpreting Schubert's Impromptus and Last Sonatas. University of California Press, 2001. 308 p.
127. Folkman B. Liner Notes to «Glenn Gould Conducts Wagner's Siegfried Idyll.» 1973. 4 p.

128. Fulcher J. F. *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art*. Cambridge : Cambridge University Press, 1987. 292 p.
129. Fumagalli A. *Grand Ouverture de Benvenuto Cellini par Hector Berlioz*
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xtaSGvcd0Z0> (дата звернення: 11.02.2024).
130. Geoffrey P. *Glenn Gould: Music and Mind*. Toronto : Van Nostrand Reinhold, 1978. 85 p.
131. Gerhard A. *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*. Translated by M. Whittall. Chicago : University of Chicago Press, 2000. 526 p.
132. Gregory W. Harwood. *Verdi's reform of the Italian opera orchestra*. *19th-Century Music*. 1986. Vol. 10, № 2. P. 108-134.
133. Hans-von-Bulow. URL: <https://www.britannica.com/biography/Hans-von-Bulow> (дата звернення 2.02.2024).
134. Halévy F. *La juive: opéra en 5 actes*. Paris : H. Lemoine, 1870. 403 p.
135. *Halka Stanisława Moniuszki to bez wątpienia jedna z najsłynniejszych i najpopularniejszych polskich oper*. URL: https://www.historiaposzukaj.pl/wiedza,muzyka,147,muzyka_moniuszko_halka_dramat_uwiedzionej_dziewczyny.html (дата звернення 22.03.2024).
136. *Halka*. URL: <https://moniuszko200.pl/pl/encyklopedia/8281-halka-encyklopedia> (дата звернення 22.03.2024).
137. Hallmann D. *Opera, liberalism, and antisemitism in nineteenth-century France*. Cambridge University Press, 2002. 211 p.
138. Hamilton K. *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*. Oxford University Press, 2008. 320 p.
139. Heminger A. *Musical Devotions for Mixed Audiences: Printed Metrical Song in the Edwardian Reformation*. *Reformation*. 2022. 27 (1). P. 43–64.
140. Hepokoski J., Darcy W. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford University Press, 2006. Vol.3, №1. P. 245-262.

141. Hibberd S. French Grand Opera and the Historical Imagination. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 250 p.
142. Hinson M. Guide to the pianist's repertoire. Indiana University Press, 2000. 551 p.
143. Hodos G. Transcriptions, Paraphrases, and Arrangements: The Compositional Art of Moritz Moszkowski : Ph.D. diss.; New York : City University, 2004. 340 p.
144. Howard-Jones E. Arrangements and Transcriptions. *Music and Letters*. 1935. Vol. 16, № 4. P. 305-311.
145. Jeremy Barlow. Published arrangements of the Beggar's Opera, 1729-1990. *The Musical Times*. 1990. Vol. 131, № 1772. P. 533-538.
146. Jonathan Kregor. Stylistic Reconstructions in Liszt's Late Arrangements. *The Musical Quarterly*. 2008. Vol. 91, № 3/4. P. 200-239.
147. Joseph Joachim. Hans-von-Bulow. URL: <https://josephjoachim.com/2018/10/22/hans-von-bulow/> (дата звернення 2.02.2024).
148. Joseph Sohn. Tausig, Carl. URL: <https://www.jewishencyclopedia.com/articles/14267-tausig-carl> (дата звернення 20.03.2024).
149. Kalkbrenner F. URL: <https://www.hyperion-records.co.uk/c.asp?c=> (дата звернення 20.05.2024).
150. Khittl Christoph. The Other Altenberg Song Cycle: A Document of Viennese Fin-de-Siècle Aesthetics. Encrypted Messages in Alban Berg's Music. Routledge. 2013. P. 137–156.
151. Khmel N., Myaka A. To the question about the development of the piano transcription genre in Liszt's works (for the example of „Dance of Death” by Saint-Saens – Liszt). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2019. (15). С. 186-196.
152. Kolneder Walter. Antonio Vivaldi: His Life and Work. Trans. Bill Hopkins. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969. 103 p.
153. Koon H., Switzer R. Eugène Scribe. Boston : Twayne Publishers, 1980. 174 p.
154. Kregor J. Liszt as Transcriber. Cambridge University Press, 2010. 314p.

155. Krzywoszyński P. Gaetano Donizetti by Franz Liszt, the piano in the service of the opera. *Interdisciplinary Studies in Musicology*, 2014. № 13. P. 141–154.
156. Kujumdzieva S. Старата българска музика – проблеми, предизвикателства и перспективи. *The Old Bulgarian Music – Problems, Challenges and Perspectives. Българско музикознание*. 2024. № 3. P. 3–32.
157. Leslie Howard. "Liszt at the Opera, I", in: Ferenc Liszt. *The Complete Music for Solo Piano*. 1990. Vol. 6, № 7. URL: <https://rateyourmusic.com/release/album/leslie-howard/the-complete-music-for-solo-piano-vol-6-liszt-at-the-opera-i/> (дата звернення 23.06.2024).
158. Liszt F. Reminiscences de la «La Juive»: fantaisie brillante pour piano seul. Leipzig : Chez Fred. Hofmeister. 1836. 25 p. URL: <https://www.loc.gov/resource/musliszt.musliszt-100889/?sp=1&st=image> (дата звернення 27.09.2023).
159. Locke A. W., Hoffmann E. Beethoven's Instrumental Music: Hoffmann's "Kreisleriana" with an Introductory Note. *The Musical Quarterly* 3, 1917. № 1. P. 123-133.
160. Lucia di Lammermoor in Ukrainian (Lviv, 2019). URL: https://www.youtube.com/watch?v=n2wjbS2zA_k (дата звернення 12.01.2024).
161. Markova Elena, Yatsenko Yelena. Vision of the symbolism in opera "On Undines Easter" of N. Leontovich. *Wizja symbolizmu w operze, Na Wielkanoc rusalki* M. Leontowycza. *Dzieło muzyczne wobec przeszłości i współczesności The Past and Present in a Musical Work Redakcja naukowa Anna Nowak*. Bydgoszcz. 2020. S. 245-250.
162. Marshall R. The Paraphrase Technique of Palestrina in His Masses Based on Hymns. *Journal of the American Musicological Society*. 1963. Vol. 16, № 3. P. 347–372.
163. Mateo M. Music and translation. *Handbook of Translation Studies*. 2012. Vol. 3. P. 115–121.
164. Merle J. T. De l'Opéra. Paris : Baudouin Frères, 1827. 39 p.
165. Metzger D. Quotation and Cultural Meaning in 20th Century Music Cambridge : Cambridge University Press. 2003. 4 p.

166. Money C. J. The musical alternatives of Donizetti's «Lucia di Lammermoor»: An analysis and guide for performance practice. University of Northern Colorado. 2016. 244 p.
167. Newman E. Wagner Operas. Random House. 1949. 736 p. URL: <https://archive.org/details/wagneroperasbyne0000erne/page/36/mode/2up> (дата звернення 08.03.2023).
168. Newman Joyse, Enith Watkins. Jean-Baptiste de Lully and His Tragedies Liriques. Ann Arbor, UMI Research Press U. S., 1979. 234 p.
169. Opera: A History. Christopher Headington, Roy Westbrook, Terry Barfoot. St. Martin's Press, 1987. 399 p.
170. Orosz J. W. Translating Music Intelligibly: Musical Paraphrase in the Long 20th Century. University of Minnesota. 2013. 232 p.
171. Otto Friedrich. Glenn Gould: A Life and Variations. Toronto: Lester & Orpen Dennys, 1990. 252 p.
172. Pendle K. Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century. Ann Arbor: UMI Research Press, 1979. 627 p.
173. Polka B. Liebestod: On Love and Death in Wagner's «Tristan Und Isolde». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. Croatian Musicological Society*. 2013. Vol. 44, № 2. P. 239–252.
174. Première représentation de La Juive, opéra en cinq actes, paroles de M. Scribe, musique de M. F.Halevy. Le Constitutionnel. 1835. 25 février.
175. Rivers K. Review of Original Works and Transcriptions by L. Godowsky. *American Music*, vol. 12, no. 1. 1994. P. 121–22.
176. Rizaieva G. Christoph Willibald Gluck's soft skills in the case «Opera reform in the XVIII century». *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. 2023. №136. P. 87–101.
177. Roberge M.-A. The Busoni Network and the Art of Creative Transcription. *Canadian University Music Review*. 11/1. 1991. P. 82-83.
178. Robinson M. F. «The Aria in Opera Seria, 1725—1780». In *Proceedings of the Royal Musical Association*. 1962. Vol. 88. P. 31-43.

179. Rodrigues M. A., Oliveira A., Moreira A., Possi M. Lyrics generation supported by pre-trained models. *The International FLAIRS Conference Proceedings*. 2022, Vol. 35. DOI: 10.32473/flairs.v35i.130607.
180. Rosen C. *The Romantic Generation*. Harvard University Press, 1998. 723 p.
181. Ruth Jordan. *Fromental Halevy: His life & music, 1799-1862*. Kahn & Averill; First Edition UK, 1996. 232 p.
182. Samson J. *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 2002. 772 p.
183. Sebastian Werr. Neapolitan Elements and Comedy in Nineteenth-Century Opera Buffe. *Cambridge Opera Journal*. 2002. Vol. 14, № 3. P. 297-311.
184. Sparks E. H. *Camus Firmus in Mass and Motet 1420-1520*. Berkeley : University of California Press, 1963. 42 p.
185. Stepler A. Echoes of Heaven: Listening for the Musical Worlds of Elisabeth of Denmark and Michael Praetorius. *The Journal of Musicology*. 2023. 40(2). P. 213-247.
186. Straus J. N. *Remaking The Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 1990. 44 p.
187. Talk Classical. URL: <https://www.talkclassical.com/> (дата звернення 20.03.2024).
188. Tanticarn N. *Biographical Overview of Pianist-pedagogue Alexander Siloti*, Coral Gables. Florida: ProQuest LLC. 2013. 101 p.
189. Taruskin R. *The Oxford History of Western Music*. Oxford University Press, 2005. P. 1-2.
190. *The Alexander Siloty Collection: Editions, Transcription and Arrangments for Piano Solo*. Canada : Carl Fisher`s edition. 2003. 288 p.
191. The Kennedy Center. Sigismond Thalberg. URL: <https://www.kennedy-center.org/artists/t/ta-tn/sigismond-thalberg/> (дата звернення 23.05.2024).
192. *The Victor Book of Opera*, 13th ed., rev. Henry W. Simon. New York: Simon and Schuster. 1968. 81 p.

193. Van Gilles de. Le Grand Opéra entre tragédie-lyrique et drame romantique. *Il Saggiatore musicale*, anno III, Florence, 2. 1996. № 2. P. 325–360.
194. Variations brillantes sur une cavatine de Meyerbeer, Op.41, 1830 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-P8aykICXcQ> (дата звернення 12.07.2024).
195. Vogt A. Études sur le théâtre byzantine. *Byzantion*. 1931. № 6. P. 37–74.
196. Wales Katie. *A Dictionary of Stylistics*. Third Edition. Harlow England : Pearson, 2011. 303 p.
197. Walker A. *Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847*. Cornell University Press, 1983. 512 p.
198. Walton M. *Issues of narrativity in the Romantic piano opera paraphrase*. Diss. University of Ottawa. 2012. 142 p.
199. Zhao Z, Do X. Traditions of commedia dell'arte (mask comedy) in European culture (on the example of operas by R. Leoncavallo, P. Mascagni, F. Busoni). *Музичне мистецтво і культура*, 2021. 2(31), 93-106.
200. Zinkevych E. *The Ukrainian composers' school in the socio-cultural context of the 20th century*. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/226130521.pdf> (дата звернення 12.03.2023).
201. Zöllner Gerd. *Franz Hüntten. Sein Leben und Werk*. Diss. Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 34. Köln, 1959. URL: <https://www.rheinische-musikgeschichte.de/beitrage-zur-rheinischen-musikgeschichte-publikationen/> (дата звернення 11.03.2023).

НОТНІ ВИДАННЯ

202. Alkan Ch.-V. Grande fantaisie sur «Don Juan», Op.26. [Score]. Paris : Bureau Central de Musique (Escudier imprint). 1845. 32 p.
203. Beethoven L. 6 Variations on «Nel cor piu non mi sento», WoO 70. [Score]. Florence : Public Domain. 1820. 9 p.
204. Bülow G. Arabesques en forme de variations sur un thème favori de «Rigoletto», Op.2. [Score]. Mainz : Schott. 1855. 12 p.

205. Busoni F. Fantasie über Motive aus Der «Barbier von Bagdad» von Peter Cornelius. [Score]. Leipzig : C.F.Kahnt Nachfolger. N.d. 11 p.
206. Fumagalli A. Casta Diva Che Inargenti from Bellini's «Norma», Op.61. [Score]. Milan : Ricordi. 1851. 6 p.
207. Godowsky L. Piano Transcriptions on Themes from «Faust» by Gounod. [Score]. Simon & Schuster. N.d. 23 p.
208. Henselt A. Variations de concert on «Quand je quittai la Normandie», Op.11. [Score]. Leipzig : Breitkopf und Härtel. 1842. 36 p.
209. Hummel J. N. Variations on a Theme from «Armide», Op.57. [Score]. Leipzig : Edition Peters. 1891. 10 p.
210. Hünten F. Variations sur le thème favori de Mosè in Egitto, Op.25. [Score]. London : Public Domain / R. Cocks & Co. 1830. 20 p.
211. Kalkbrenner F. Souvenir de «Guido et Ginevra» de Halévy, Op.142. [Score]. Leipzig : Breitkopf und Härtel. 1838. 16 p.
212. Liszt F. Danza sacra e duetto finale d'Aida, S.436. [Score]. New York : Paragom Music Publishers. 1975. 23 p.
213. Liszt F. Isoldens Liebestod aus Wagner's Tristan und Isolde, S.447. [Score]. Leipzig : Breitkopf und Härtel. 1868. 7 p.
214. Liszt F. Réminiscences de Lucia di Lammermoor, S.397. [Score]. Leipzig : Ed. – E. von Sauer. Edition Peters. 1917. 11 p.
215. Liszt F. Réminiscences de Lucrezia Borgia, S.400. [Score]. Leipzig : Ed. – G. Buonamici. Public Domain. 1912. 19 p.
216. Liszt F. Spinnerlied aus dem Fliegenden Holländer, S.440. [Score]. Leipzig : Breitkopf und Härtel. 1862. 14 p.
217. Moszkowski M. Chanson Boheme del'opera «Carmen». [Score]. Breslau : Julius Hainauer. 1906. 12 p.
218. Tausig C. Réminiscences de «Halka», Op.2. [Score]. Leipzig : Steingraber Verlag. 1860. 12 p.
219. Thalberg S. Fantasia on Verdi's «La Traviata», Op.78. [Score]. Paris : Léon Escudier. 1860. 14 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Бетховен Л «Шість варіацій на тему дуету
«Nel cor piu non mi sento» (опера «Мельничиха» Дж. Паїзієло)

6 Variations

Sur le Duetto: "Nel cor più non mi sento"
de l'Opéra: La Molinara de Paisiello

BEETHOVEN

THÈME

The musical score is presented in four systems. The first system is the theme, labeled 'THÈME'. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The theme is marked with a '4' above the first measure. The second system contains the first variation, marked with a '5' above the first measure. The third system contains the second variation, marked with a '3' above the first measure. The fourth system contains the third variation, marked with a '1' above the first measure. The fifth system contains the fourth variation, marked with a '3' above the first measure. The sixth system contains the fifth variation, marked with a '5' above the first measure. The seventh system contains the sixth variation, marked with a '4' above the first measure. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Додаток Б

Гуммель Й. Н. «Варіації на тему «Арміди» Глюка», ор. 57

VARIATIONS

sur un thème d'Armide de Gluck.
Op. 57.

N^o II. Un poco allegretto.

Tema.

Var. I.

Edition Peters. 4120

Додаток В

Гюnten Ф. «Варіації на тему
«Мойсея в Єгипті» Дж. Россіні», ор. 25. Партія primo

PRIMO 3

Allegro. 8va loco. 8va loco.

INTRODUZIONE *ff*

1 p *fz fz* 4

Moderato con grazia

TEMA. dolce.

3

3

March in Mose. F. Hünten. 636

Гюnten Ф. «Варіації на тему
«Мойсея в Єгипті» Дж. Россіні», ор. 25. Партія secondo

2 SECONDO

Allegro.

INTRODUZIONE

ff *p*

fz fz p

Moderato con grazia.

Un poco più moderato, diminuendo.

TEMA *p*

delce.

p

March in Mose. F. Hünten.

636

Додаток Г

Калькбреннер Ф. Блискуча фантазія

«Ремінісценції за оперою «Гвідо і Жіневра» Ф. Галеві», ор. 142

3

F. KALKBRENNER, Op. 142.

INTRODUZIONE.

MAESTOSO.

f

risoluto.

Ped.

f

Ped.

f

Ped.

f

Ped.

ff

Сохранено в: зтот компьютер

loco...

Ped. marcato il canto.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

piano il Basso.

Ped.

Ped.

Ped.

f

ff

Додаток Д

Тальберг С. Фантазія на тему опери

Дж. Верді «Травіата», оп. 78

LA TRAVIATA
Opéra de Verdi

Fantaisie de Concert *J. Chabry*
OP. 78.

PIANO.

Andante sostenuto. (M. $\text{♩} = 52$)
p poco a poco cresc.
Ped. *

f appassionato. allarg.
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

1^o tempo.
pp *p*

L. E. 2147.

Додаток Е

Гензельт А. Концертні варіації на тему «Quand je quittai la Normandie» з опери «Роберта-диявола» Г. Мейєрбера, ор. 11.

Партія primo

PRIMO.

3

A. Henselt, Op. 11.

INTRODUCTION

Larghetto ma non troppo.
p
*stringendo il tempo. con impeto. cresc. **ff***
*stringendo il tempo. con impeto. cresc. **ff***

Tempo 1^o
ff
ff

Recitativo ad libitum. con forza.
p
rall.

riten.
agitato e cresc.

Presto.
tr
tr
ff
loco.
loco.

The musical score is written for a piano and consists of four systems of music. The first system is the 'INTRODUCTION' in 3/4 time, marked 'Larghetto ma non troppo'. It begins with a piano (*p*) dynamic and includes markings for 'stringendo il tempo. con impeto. cresc.' and '**ff**'. The second system is marked 'Tempo 1^o' and features a 'ff' dynamic. The third system is marked 'Recitativo ad libitum. con forza.' and includes 'p' and 'rall.' markings. The fourth system includes 'riten.', 'agitato e cresc.', and 'Presto.' markings, along with 'tr' (trills) and 'loco.' (ad libitum) markings. The score concludes with a final cadence in 2/4 time.

Гензельт А. Концертні варіації на тему «Quand je quittai
la Normandie» з опери «Роберта-диявола» Г. Мейєрбера, ор. 11.

Партія secondo

2 SECONDO . A. Henselt, Op. 11.

Larghetto ma non troppo.

INTRODUCTION *p* *mf* *cresc.* *f* *ff* *con impeto cresc. fff* *stringendo il tempo.*

Tempo 1^o
ff *legato.* *ff* *rit.* *cresc.* *ff*

6594 Aufführungsrecht vorbehalten.

Додаток Є

Алькан Ш.-В. Фантазія на мотиви опери

«Дон Жуан», ор. 26. Партія primo

PRIMA.

FANTASIE A 4 MAINS.

SUR DON JUAN.

Op. 26.

C. V. ALKAN.
MAISON FONDÉE EN 1806.
BREVETÉ

INTRODUZIONE.

Adagio.

ff

8

8

8

8

8

8

8

8

Allegro vivace.

ff

rall.

⚡ Dans tout le cours de ce morceau les accidentés indiqués à la clef pour les tons mineurs sont ceux mêmes qui affectent les notes de la gamme et non ceux qui sont seulement propres au mode relatif.

C. V. ALKAN.

Op. 26, 948.

Bureau central de Musique.

1845

Алькан Ш.-В. Фантазія на мотиви опери
«Дон Жуан», ор. 26. Партія secondo

2. SECONDA.

C. V. ALKAN. FANTASIE A 4 MAINS. Op. 26.
SUR DON JUAN.

Adagio.

INTRODUZIONE.

ff

(Circular stamp: MAISON FONDEUR ROYAL)

(Fingerings: 1 3 3 1 3 3 1 3 3 1 3 3 1 3 3 1 3)

(Dynamics: P)

Allegro vivace.

rall.

ff

⊕ Dans tout le cours de ce morceau les accidents indiqués à la clef pour les tons mineurs sont ceux mêmes qui affectent les notes de la gamme et non ceux qui sont seulement propres au mode relatif.

B. C. 619.
1845

Додаток Ж

Фумагаллі А. Транскрипція каватини Норми
«Casta Diva» з опери «Норма» В. Белліні, Ор.6

LEFT HAND ONLY

1

„Casta Diva che inargenti,
nell' Opera

N O R M A

ADOLFO FUMAGALLI.
Op. 64.

ANDANTE RELIGIOSO.

Ped. legato. *f* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

Cantabile.

Додаток 3

Ліст Ф. Ремінісценції на оперу Фроменталю Галеві «La Juive»

155
Reminiscences „La Juive”
Fantasie brillante
Ж. ГАЛЕВІ
(1799-1862)

Molto allegro feroce (♩: 104)

rinforza con bravura

rinforza

sempre ff e furioso

marcatissimo

Forza

tutta forza

precipitato

con agitazione

precipitato

N. 27478 C.

Додаток І

Ліст Ф. Похоронний марш і каватина з опери «Лючії ді Ламмермур»

2. MARCHE FUNÈBRE ET CAVATINE

R 152, SW 398, NG2 A23

Adagio

p trem.

cresc.

7

rinforz.

smorz.

(9) Marcia funebre

mp

13

cresc.

17

Z. 8767

Додаток Й

Ліст Ф. Каватина з опери «Лючії ді Ламмермур» Доніцетті

Reminiscences de Lucia di Lammermoor

Oper von Donizetti

Erschienen 1840

21

Andantino
a capriccio marcato
dim.
f
Recit
rit.
marc.
dim.
f
dim.
pp
m.d.
mf
accentuato assai
mp ma sempre marc.
Ped. simile

Edition Peters 9881

Додаток К

Ліст Ф. Велика фантазія за оперою
«Лукреція Борджія» Г. Доніцетті

Reminiscences de Lucrezia Borgia
GRANDE FANTAISIE
par
F. LISZT.

1^{re} Partie.

a capriccio.

INTRODUZIONE.

marcato, *ten:* *ten: cresc:* *riten.*

Adagio. *a tempo.* *ten:*

rit: e crescendo. *Adagio.*

a tempo. *ben marcato.*

Pietro Mechetti, N^o 4303.

Додаток Л

Ліст Ф. Парафраз на оперну тему
«Летючий голандець» Р. Вагнера. «Прядильна пісня»

SPINNER-LIED

aus „der fliegende Holländer“ von R. Wagner.

Allegretto. F. Liszt.

PIANOFORTE.

p

leggiero non legato

dim.

pp tranquillo.

più dim.

«Sich und Trunk von Reithopf & Hartel in Leipzig.

1838

Додаток М

Ліст Ф. Парафраз на оперну тему
«Liebestod» у «Тристані та Ізольді» Р. Вагнера

3

ISOLDEN S LIEBES-TOD.

Schluss-Szene aus Richard Wagner's

Tristan und Isolde.

Fr. Liszt.

Sehr langsam. Sehr mässig beginnen.

ff piano dim. pp pp una corda trem. perdendo cresc. sempre trem. tremol. tre corde rinforzando dim. smorzando

☞ Die tremolos *ppp*, sehr gebunden und mit möglichst vielen Noten.

Musik und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

11665

Aufführungsrecht vorbehalten.

Додаток Н

Ліст Ф. Danza Sacra e Duetto Final.

Paraphrase на теми з опери «Аїда» Дж. Верді

3

AIDA - PARAPHRASE

(CIRCA 1879)

VERDI-LISZT

Allegretto (♩ = 96)

p

sempre stacc.

p

8-----

Додаток О

Бюлов Г. Арабеска у формі варіацій на
тему з «Ріголетто» Верді, ор. 2

ARABESQUES

par H. G. de BÜLOW Op. 2.

PIANO.

Assai rubato.
Vivace.

ff *decresc.* *p*

dim. *ff* *decresc.* *p* *dim.*

Piu moderato.

pp *pp* *poco cresc.* *decresc.*

mf *mf* *mf*

marcato

mf *mf* *mf* *string.*

Додаток П

Таузіг К. Ремінісценції на тему з опери «Галька» С. Монюшко

36 III.

K. Tausig. FANTASIE HALKA. Oper von Moniuszko.

Lento marcatissimo.

1 2 3 4 5 6 7 8

9 Tempo di Polacca. 10 11 12 13 Lento. 14 15

16 17 18

19 20 Tempo di Polacca. 21 22

23 24 25 26 27 28

29 30 31 32

1770

Додаток Р

Бузони Ф. «Фантазії на теми з
«Багдадського цирульника» П. Корнеліуса»

3

FANTASIE.

Moderato.

F. B. Busoni.

poco a piacere

p

1

a tempo

p stacc.

p

poco marc.

dim.

Langsam.

Додаток С

Годовський Л. Транскрипція тем з «Фауста» Ш. Гуно.

«Вальс»

FAUST WALTZ

Tempo di Valse $\text{♩} = 72 - 76$

The musical score for "Faust Waltz" is presented in four systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Tempo di Valse" with a quarter note equal to 72-76 beats per minute. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *f* and *sempre f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piano part features a steady accompaniment of chords and eighth notes, while the bass part has a more melodic line with frequent slurs and accents. The piece concludes with a double bar line.

5 & 8 102

Годовський Л. Транскрипція тем з «Фауста» Ш. Гуно.

«Каватина Валентини»

CAVATINE OF VALENTINE

Andante ♩ = 80 - 92

p

cresc.

p subito

meno p

ped

Годовський Л. Транскрипція тем з «Фауста» Ш. Гуно.

«Пісня Зібеля»

SIEBEL'S SONG

Allegretto $\text{♩} = 76-92$

p agitato

The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked *Allegretto* with a metronome marking of $\text{♩} = 76-92$. The dynamics are *p agitato*. The piece is in 6/8 time. The first system includes a *3* fingering in the right hand and a *3 2 1 2 4* fingering in the left hand. The second system includes a *4 3* fingering in the right hand and a *2 3* fingering in the left hand. The third system includes a *2 3 4 2 1* fingering in the right hand and a *4 5 3 2 1* fingering in the left hand. The fourth system includes a *3 3 3 2 3 4* fingering in the right hand and a *5 4 3 5 3 4* fingering in the left hand. There are also several *7 1* fingering marks in the left hand across the systems.

Годовський Л. Транскрипція тем з «Фауста» Ш. Гуно.

«Дует Маргарити і Фауста»

DUET OF MARGUERITE AND FAUST

Andante $\text{♩} = 58 - 65$ *p* *molto espressivo*

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *p* (piano), *espr.* (espressivo), and *dim.* (diminuendo). The tempo is marked *Andante* with a quarter note equal to 58-65 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

$\text{♩} = 58 - 65$
p
espr.
molto espressivo
dim.

Годовський Л. Транскрипція тем з «Фауста» Ш. Гуно.

«Солдатський хор»

THE SOLDIERS' CHORUS

Tempo di marcia ♩ = 96 - 112

f *stacc.*

senza Pedale

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a forte dynamic (*f*) and staccato articulation. The second system features a piano dynamic (*p*). The third system is marked mezzo-forte (*mf*). The score is densely annotated with fingerings (numbers 1-5) and articulation marks (accents, slurs) throughout both hands. The key signature is one flat (B-flat major or F minor), and the time signature is 3/4.

Годовський Л. Транскрипція тем з «Фауста» Ш. Гуно.
«Молитва Маргарити»

MARGUERITE'S PRAYER

Moderato maestoso $\text{♩} : 104 - 120$

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Moderato maestoso' with a metronome marking of 104-120. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/8. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass clef and a more melodic line in the treble clef. The vocal line is written in the treble clef and features a series of 'Ta' syllables. Fingerings and articulation marks are provided throughout the score. A 'cresc.' marking is present in the final system.

Додаток Т

Мошковський М. Транскрипція

«Циганської пісні» з опери «Кармен» Ж. Бізе

3

Chanson Boheme

de l'Opéra Carmen
de GEORGES BIZET.

Transcription de Concert par Maurice Moszkowski.

Allegretto.

PIANO.

p

pp

dim.

x. d.

poco cresc.

dim.

Ped.

s.

** **

Musica Obscura Editions

Додаток У

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Соколова Є. В. Ференц Ліст: еволюція композиторської діяльності. Слобожанські мистецькі студії, №2, 2023, С. 24-28
<https://doi.org/10.32782/art/2023.2.5>
2. Шумакова Є. В. Жанр парафрази та транскрипції у фортепіанному виконавстві. *Музичне мистецтво і культура*, (38), 2024, С. 44-56.
<https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-4>
3. Шумакова Є. В. Парафраз Ф. Ліста «Спогад про Жидівку»: досвід драматургічного порівняння. *Fine Art and Culture Studies*, (3), 2024, С. 131–137.
<https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-18>

Праці апробаційного характеру

4. Шумакова Є. В. Драматургічні аспекти опери «Жидівка» Фроменталя Галеві. *III Студентська наукова конференція*. Сумський державний педагогічний університет. ім. А.С. Макаренка. Суми, 2023
5. Шумакова Є. В. Фортепіанні обробки оперної музики XVIII століття на прикладі варіацій на тему «Арміди» Глюка, ор. 57. *V Студентська наукова конференція «Культура і мистецтво: актуальні дискурси»* 25 жовтня 2024 року м. Суми.

Участь у міжнародних конференціях

VIII Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття» (Київ, 12 травня 2022 року)

IV Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (18-19 травня 2022 року)

Друга міжнародна науково-практична конференція «Проблеми сценічного та естрадного мистецтва: актуальні дискурси (Суми, 6-7 червня 2024 року)