

ЖАНР LACRIMOSA В КОНТЕКСТІ АВТОРСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ В. А. МОЦАРТА ТА Ф. ЛІСТА

Стахевич О. О.

ВСТУП

До кінця XVIII століття в процесі еволюції композиторської творчості виокремлюється у окрему частину та набуває змістовного переосмислення як самостійний музичний жанр “lacrimosa” (від лат. “Lacrimosa dies illa” – «Слізним буде цей день»). В практиці церковного богослужіння “Lacrimosa” є завершальним епізодом секвенції “Dies Irae”, одного із масштабних розділів заупокійної меси – реквієму. Яскравими прикладами переосмислення “Lacrimosa” є хоровий твір з «Реквієму» В. А. Моцарта (1756–1791) та концертна транскрипція для фортепіано Ф. Ліста (1811–1886).

Питання, пов’язані з еволюцією та стильовими особливостями жанру реквієму, достатньо висвітлені у музикознавстві. Зокрема загальну характеристику реквієму містять праці Г. Аберта¹, А. Єфименко², Г. Чичеріна³ та ін. Безпосередньо частини “Lacrimosa” з «Реквієму» В. А. Моцарта присвячена розвідка Г. Аберта⁴. Але музикознавчий аналіз цього твору в зазначених працях має дещо побіжний характер.

Наукові дослідження з фортепіанної творчості Ф. Ліста здебільшого спрямовані на розкриття виконавських підходів та піаністичних новацій митця. Саме з цих позицій висвітлюється створення лістівських транскрипцій у працях Н. Кашкадамової⁵, Н. Лаврик та Н. Строчан⁶,

¹ Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть вторая, книга вторая / Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М. : Музыка, 1990. 560 с.

² Єфименко А. Г. Еволюція жанру реквієму в аспекті трактовки теми смерті. Реквієм доби романтизму : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03. Київ : Київська держ. консерваторія, 1996. 26 с.

³ Чичерин Г. Моцарт. Исследовательский этюд / ред. В. С. Фомин. Л. : Музыка, 1970. 319 с.

⁴ Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть вторая, книга вторая / пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М. : Музыка, 1990. 560 с.

⁵ Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва. XIX ст. : підруч. Тернопіль: Астон, 2006. 608 с.

⁶ Лаврик Н., Строчан Н. Фортепианне транскрипції в музикально-просвітительській діяльності Ференца Ліста. *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств* : сб. науч. трудов / Сост. Г. И. Гинзбург. Харьков : Изд. группа «РА – Каравелла», 2002. С. 151–155.

Я. Мільштейн⁷, Т. Надора⁸. Однак фортепіанне перекладення Ф. Ліста “*Lacrimosa*” в них не досліджується. Отже, короткий огляд музикознавчої літератури свідчить про недостатню розробленість питань з опрацювання жанру *lacrimosa* у фортепіанній творчості Ф. Ліста та його відмінностей з оригінальним твором В. А. Моцарта.

Порівняння інтерпретаційних підходів авторів до жанру *lacrimosa* у хоровому творі В. А. Моцарта та фортепіанній транскрипції Ф. Ліста заслуговує на увагу з багатьох причин. Передусім з позицій музикознавства стосовно особливостей втілення жанру церковної музики у мистецтві класичного періоду та його трансформації в романтичну добу. Цікавими є й особисті мотиви звернення В. А. Моцарта та Ф. Ліста до жанру *lacrimosa*, що проявились у своєрідності трактування власних творів. Завдяки семантичному навантаженню жанру, ця тема викликає інтерес і з точки зору духовного впливу, зокрема як виховного чинника у пізнавально-виховному процесі учнів загальноосвітніх та музичних шкіл.

Вивчення неперевершених зразків музичної класики – “*Lacrimosa*” з «Реквієму» В. А. Моцарта та фортепіанної транскрипції “*Lacrimosa*” Ф. Ліста – набуває великого значення як для загального художнього виховання учнів, так і для розвитку певних музичних уявлень. Знайомство на уроках музики з творами видатних композиторів минулого повинно сприяти, з одного боку – збагаченню духовного світу учнів, розвитку у них високих естетичних смаків, а з другого, – навчити їх самостійно аналізувати музичні засоби виразності, проникати у задум автора, знаходити у кожному конкретному випадку неповторний художній зміст. Без осмислення (аналізу) форми музичного твору не може бути глибокого проникнення у його зміст. Але серйозне спостереження над музикою (формою твору) можливе тільки на певній стадії навчання, тоді, коли учні вже мають відповідні знання та навички.

Головну увагу треба приділяти передусім розкриттю змісту твору. З цим тісно пов'язаний аналіз виразних засобів. В залежності від знань учнів і мети уроку виразні засоби можуть бути охарактеризовані в загальному плані або детально, особливо коли необхідно розглянути один найхарактерніший елемент. Зокрема це можуть бути виконавські засоби, форма або елементи музичної мови у пропонуванних до розгляду творах В. А. Моцарта та Ф. Ліста. Найбільшу увагу необхідно звертати на ті засоби, з якими учні не мають можливості ознайомитися під час інших музичних занять.

⁷ Мильштейн Я. Ф. Лист. Изд. 2-е, расшир. и доп. М. : Музыка 1970. Т. II. 600 с.

⁸ Надор Тамаш. Если бы Лист вел дневник / Пер. с венг. Марии Погань. Будапешт : Корвина, 1988. 349 с.

Процес слухання музики збагачує знання учнів щодо її ритмічних та мелодичних особливостей, надає уявлення про її тембральні та гармонічні особливості, будову музичного твору тощо. При тому важливу роль відіграють методи співставлення, виявлення контрастів, схожості та відмінностей. Зазначені аспекти вивчення творів “Lacrimosa” з «Реквієму» В. А. Моцарта та фортепіанної транскрипції “Lacrimosa” Ф. Ліста уможливають використання матеріалів статті у загальноосвітніх школах на уроках музики / мистецтва, художньої культури, естетики, релігієзнавства та ін.

1. Жанр *lacrimosa*: історико-теоретичний екскурс

Як частина великого циклу, *lacrimosa* цікава передусім з точки зору історичного розвитку жанру. Реквієм від латинської означає покій, відпочинок. В музиці Реквієм – це траурна заупокійна меса, назва якої походить від початкових слів “*Requiem aeternam dona eis, Domine*” («Вічний спокій даруй їм, Господи»). Порядок частин цієї меси був встановлений у XIV столітті у римському католицькому богослужінні: інтроїт “*Requiem aeternam*” (вступ, звичайно інструментальний), “*Kyrie*” («Господи, помилуй»), градуал “*Requiem aeternam*” (прокімен), замість Алілуї – трактус “*Absolve Domine*” та секвенція “*Dies Iraie*” («День гніву»), офферторій “*Domine Jesu Christe*” (дароприношення), “*Sanctus*” («Святий Боже»), “*Agnus Dei*” («Агнець Божий»), комунію “*Lux aeterna*” (причастя), респонсорій “*Libera me, Domine*” (відповідь). Структура Реквієму відповідна до будови католицької меси, за виключенням частин “*Gloria*” («Слава») та “*Credo*” («Вірую»), а також заміни Алілуї трактусом з секвенціями⁹.

Перші багатоголосні цикли заупокійних мес належать Г. Дюфаї (бл. 1400–1470) та Й. Окегему (бл. 1425–1497). Реквієми Й. Окегема, П. де ла Рю, Ле Жена, Сертона, Клементя-не-Папи, О. Ласси не додержуються римської традиції, до їх складу входять інтроїт, “*Kyrie*”, градуал, трактус, офферторій. До традицій римського ритуалу належать Реквієми А. Брюмеля, Ф. Анерію, К. Моралеса, Дж. П. Палестрини. В подальшому реквієм розвивався аналогічно з іншими церковними жанрами: у XVII – на початку XVIII століття у напрямку концертності, багатоголосності (багатохоровості), за характером наближався до опери, збагачувався інструментальними номерами (Г. Біблер, Й. К. Кегль, М. А. Шарпант’є), навіть не уник симфонізації (Реквієм В. А. Моцарта, завершений Ф. Зюсмайром). Одним із жанрових різновидів став, так званий, «німецький Реквієм», основу якого становив текст лютеранської

⁹ Grove’s dictionary of music and musicians. New York : The Macmillan company, 1908. Vol. IV. S. 66–67.

Біблії. Серед авторів німецького Реквієму Г. Шютц, М. Преторіус, М. Гайдн, Й. Брамс.

В кінці XVIII – на початку XIX століття реквієм став монументальним симфонічно-ораторіальним полотном (Г. Берліоз, Дж. Верді, Ф. Ж. Госсек, А. Дворжак, Л. Керубіні). В епоху романтизму цей жанр опанували такі композитори, як А. Брукнер, Ф. Ліст, К. Сен-Санс, Г. Форте. В XX столітті у Реквіємі, з одного боку, проявляються неокласицистські тенденції (І. Стравінський, А. Шнітке), а, з іншого, – відбувається експеримент у русі нових музичних напрямів (Д. Кабалецький, Д. Лігеті, К. Пендерецький).

Творчість Вольфганга Амадея Моцарта – це одна з віх історії музичної культури, що значно вплинула на розвиток і становлення класичних музичних жанрів та формування музичного мистецтва подальшого часу. Композиторська манера письма В. А. Моцарта відрізняється від стилю інших його сучасників надзвичайною пластичністю, виразністю та багатством мелодичного малюнку, щільним взаємопроникненням вокальних та інструментальних партій. Велике значення для композитора мала ідея динамічної гармонії, як принципу відчуття світу, способу художнього осягнення реальності. Завдяки цьому в його музиці з'явилась нова якість, яку можна назвати психологічною виправданістю.

Новаторський підхід був притаманний і вокально-хоровій творчості В. А. Моцарта, зокрема його зверненню до жанрів церковної музики. Так, для останнього незавершеного твору «Реквієм» Моцарта характерно абсолютно нетрадиційне трактування жанру. Тут композитор не наслідуює догматичним традиціям, наповнюючи твір містичним, таємничим смислом, наближуючись в музиці до осягнення потойбічного, надприродного.

Спираючись на суворі канони церковного жанру, композитор зумів втілити у них своє розуміння одвічної проблеми життя і смерті. Дотримання церковного характеру в реквіємі поєднується з вираженням індивідуального, особистісного начала, що відтворюється у лаконічних формах та надає твору неповторної своєрідності. У музичній мові Реквієму це виявилось у тому, що спираючись на загальні ознаки церковного стилю, тут у процесі розвитку здобуває вихід суб'єктивне начало й прояв особистих почуттів.

У цьому зв'язку Г. Аберт зауважував, що Моцарт «прагнув виходити з типового, всюди й всім добре знайомого і тільки шляхом власної розробки підіймати його до сфери індивідуального»¹⁰. Тематизм,

¹⁰ Аберт Г. В. А. Моцарт / Пер. с нем., комент. К. К. Саквы. М. : Музыка, 1990. Ч. 2. Кн. 1. С. 389.

необхідний для реалізації ідей своїх творів, Моцарт черпав у старовинному мистецтві, де це мало досконале втілення. Тому за принципами відбору та розробки тематизму його твори мають багато спільного з церковною музикою Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя.

У XIX столітті інноваційною віхою у розвитку музичного, зокрема фортепіанного мистецтва стала творчість Ференца Ліста. Його стилу притаманні синтез раціонального та емоціонального, яскравий контраст образів, поєднання драматичного змісту творів з віртуозністю виконання. Звернення Ф. Ліста до інструментальної та симфонічної музики, відбилось у його композиціях для фортепіано у виявленні якомога більших можливостей цього інструменту. Нове ставлення до звучання фортепіано було зумовлено переконаністю митця у тому, що можливості клавішного інструмента не поступаються симфонічному оркестру. Суто оркестрові прийоми реалізувалися у фактурному розвитку власних творів та обробках Ф. Ліста для фортепіано, а у його виконанні сучасників вражали могутність масивних звукових наростань та різноманітність тембрального забарвлення.

Однак манера звуковидобування одного з найгеніальніших піаністів подекуди мала й негативну оцінку. Причина крилася в тому, що Ф. Ліст прагнув не самодостатньої краси звуку, а шукав виразності звучання, відповідної до відтворюваного музичного образу. Повнота і співучість тону були не єдиним його ідеалом, митець намагався досягти оркестральності – відтворення на фортепіано різноманітних інструментальних ефектів й колориту. Н. Кашкадамова зауважувала, що «свої безсумнівно дуже видатні природні дані, як і навички, здобуті від Черні, Ліст цілком свідомо вдосконалював і розвивав, орієнтуючись на нове симфонічне трактування фортепіано і розробивши для цього власну унікальну систему роботи над піаністичною технікою»¹¹.

Транскрипції Ф. Ліста для фортепіано є найчисленнішою групою творів у його доробку (близько п'ятьсот). У свій час цей надзвичайно популярний жанр Ліст зумів підняти на належний художній рівень, на власному досвіді показавши незамінну роль транскрипцій в ознайомленні з малодоступними або складними творами. Різноманітні за формою та призначенням композиції є перекладеннями як власної музики Ф. Ліста, так і інших композиторів. При тому фортепіанні перекладення в доробку композитора були не ремісничою роботою, а творчістю, де на першому плані завжди був «дух», а не «буква».

¹¹ Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва. XIX ст.: підруч. Тернопіль: Астон, 2006. С. 263.

2. “*Lacrimosa*” з «Реквієму» В. А. Моцарта: перетворення традицій

Невелика за обсягом церковно-хорова творчість В. А. Моцарта посідає значне місце у світовому мистецтві. При тому, не зважаючи на духовні тексти, церковні хорові твори митця за образністю мало чим відрізняються від світських. Причиною була релігійність В. А. Моцарта, яка мала не церковно-догматичний характер, а естетико-філософський. Так, у деяких листах композитор виступав проти церковних порядків, висловлюючи віру у впорядковане життя в душі утопій Просвітництва, з характерним для нього пропагуванням ідей Розуму заради вдосконалення людства. Ці просвітницькі ідеї знайшли відображення у всій творчості В. А. Моцарта, включаючи і твори на духовні тексти. В них виражена любов до життя, до людей, відображений різноманітний світ людських почуттів і переживань.

Саме це світосприйняття обумовило вступ В. А. Моцарта до масонської ложі у 1784 році. Композитор написав п'ять масонських кантат у 1785 році та дві кантати у 1791 році, в яких були виражені просвітницькі ідеї щодо свободи людини від церковних догматів. Однак, належачи до лав масонів, Моцарт не відмовився від католицького віросповідання, що певною мірою позначилося на зверненні до жанру реквієму.

Заупокійна меса «Реквієм» у творчості В. А. Моцарта вважається одним із значних пам'яток світової культури. Композитор почав працювати над нею, будучи дуже хворим, і помер, не дописавши її. Над закінченням працював його учень К. Зюсмаєр, котрий, допомагаючи композитору в роботі над оперою «Милосердя Тита», знайомився також з готовими частинами Реквієму. У наш час «Реквієм» В. А. Моцарта виконується зазвичай у редакції Й. Брамса.

Г. Аберт відзначав, що коли рукопис «Реквієму» потрапив до Зюсмаєра, його стан був таким: повністю написані були тільки перші дві частини “*Requiem aeternam*” та “*Kyrie*”. У розділі “*Dies irae*” були написані тільки вокальні партії та подекуди цифрований бас. Що стосується інструментів у вступках, то в деяких місцях були позначені мотиви. В частині “*Lacrimosa*” на словах “*qua resurget ex favilla judicandus homo reus*” композиція закінчувалась. У такому самому стані були частини “*Domini Jesu Christe*” та “*Hostias*”. Частини “*Sanctus*”, “*Benedictus*” та “*Agnus Dei*” взагалі були відсутні¹².

Перш за все, Зюсмаєр зняв копії з рукопису Моцарта та доповнив свою копію інструментовкою. Кінець “*Lacrimosa*”, “*Sanctus*”, “*Benedictus*” та “*Agnus Dei*” він дописав самостійно, використовуючи те, що встиг створити Моцарт. З дванадцяти номерів «Реквієму» дев'ять

¹² Аберт Г. В. А. Моцарт / Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М. : Музыка, 1990. Ч. 2. Кн. 1. С. 380.

написано для хору, а три для квартету солістів. Серед хорових номерів особливою драматичністю вирізняються частини “Confutatis” та “Lacrimosa”, які виконуються без перерви (“Lacrimosa”, будучи останньою частиною секвенції “Dies irai”, звичайно поєднується з розділом “Confutatus”). Драматургічний розвиток та зіставлення образів у музиці попередніх частин ніби завершує гірке оплакування.

“Lacrimosa” написана у простій двочастинній репризній формі із вступом та заключенням:

1-ша частина 2-га частина
Вступ + A + B C + A1 + Закл.

2т. 6т. 6т. 7т. 7т. 2т.

Розподіл тексту по тактах:

Інструментальний вступ.: 2т.

A:	Lacrimosa	dies illa	
	qua resurget	ex favilla	
	judicandus	homo reus.	
B:	Lacrimosa	dies illa	
	qua resurget	homo reus	
	judicandus	homo reus.	
C:	Huic ergo	parce Deus,	
	pie Jesu,	Jesu Domi-	-ne + 2т.
A1:	Dona eis	requiem!	
	dona eis,	dona eis,	
	re-	-qui-	-em!
Закл.:	A-	-men!	

У “Lacrimosa” В. А. Моцарта повертається основна тональність циклу d-moll, а емоційна сфера цієї частини повністю відповідає канонам скорботного церковного обряду. Вибір тональності d-moll не є випадковим. Як вказував Г. Аберт, тональність ре-мінор була фатальною для Моцарта. Дослідник відзначав, що вона зустрічається у таких його творах, як: меса KV 65, незакінчене Кюріе KV 90, мюнхенське Кюріе KV 341 та Misericordias KV 222¹³.

Тональність d-moll, повільний темп (*larghetto*) та прозора фактура на початку твору створюють характер просвітленого суму. Розмір 12/8 можна трактувати не тільки як прагнення передати пластичність музичної тканини, а й як кружляння, внутрішній невпинний рух. Це підкреслює викладення супроводу: остинатний бас рухається по чвертях, а друга і третя слабкі долі заповнюються секундовими ходами.

¹³ Аберт Г. В. А. Моцарт / Пер. с нем., комент. К. К. Саквы. М. : Музыка, 1990. Ч. 2. Кн. 1. С. 385.

Вступ підводить до основної теми твору – скорботної та спокійної, але в якій присутній елемент внутрішнього драматизму (використання доміантової та зменшеної гармоній – D4/3, зmVII4/3 та II6). Принцип викладення симфонічного супроводу не змінюється протягом всього твору, лише в кульмінаційних місцях фактура стає більш насиченою.

Розділ А (I частина) складається з двох нерівних фраз: 2 т. + 4 т. Хорова тема починається з широкого ходу на велику сексту та секундовим закінченням на підвищений VII ступінь. Зіставлення тонічної функції на початку фрази та закінчення на доміантовій гармонії створює ефект стону, питання, що не має відповіді. Повторення цієї фрази (з іншим текстом) підсилює стан безутішності та деякої застигlosti. Інструментальний супровід подано двома лініями. Перша – остинатний низхідний рух октав у басу, а друга – секундові інтонації плачу у верхньому регістрі, що підкреслюють відчуття скорботи.

У наступних чотирьох тактах зроблено спробу вивільнити почуття. Поступовий, переривистий, але безупинний хід мелодії вгору по секундах (рух восьмими на кожен долю, в низьких голосах також поступовий підйом) передає стан нерішучості першого кроку та таємничості невідомого майбутнього. Напруження звучання підсилюється зіставленням тонічної й доміантової функцій, використанням хроматичних ходів, де основним ритмом є чверті з крапкою, збільшенням гучності та впевненості мелодії, порівняно із початком фрази.

У гармонії спостерігаються тональні відхилення до F-dur (III), a-moll (d), c-moll (VII натуральна з низьким II ступенем по d-moll), F-dur (III), G-dur (S мелодична), A-dur (D). У поєднанні із поступовим посиленням динаміки від *p* до *f* та уведенням хроматизмів, пов'язаних із нестійкою гармонічною лінією, цей комплекс засобів створює враження невпинного руху, розгортання емоційного напруження та його нагнітання до першої кульмінації твору. В кульмінації рух різко обривається на четвертій долі (октавний хід мелодії вниз, де восьмі в кінці, порівняно із попередніми чвертями з крапкою, надають нестабільності та невпевненості). Ця фраза, як і перша, завершується на доміантовій гармонії як питання, що не отримує відповіді.

Супровід насичується щільнішим акордовим викладенням. До октав у басу додаються інтервали, заповнюючи пустоту між нижнім та верхнім регістрами. Секундові інтонації плачу поступово розширюються (ходи на кварта, квінти в поєднанні із терціями, а в кінці – низхідні октави), що посилює зростання напруження.

Розділ В (I частина), як і розділ А, складається з двох фраз: 2 т. + 4 т. Мелодія починається з секундової інтонації плачу та її зіставленням із ходом на сексту та плавним завершенням (висхідна питальна інтонація

та скорботна відповідь низхідної секунди – як надія, що одразу згасає). Викладення голосів у тісному розташуванні контрастує з широким, що також підкреслює основний стан невпевненості. Друга фраза протиставляється першій передусім різкою зміною динаміки (одразу звучить на *f*). У ній присутній розробковий елемент (секвенційний висхідний рух, нестійкі та альтеровані гармонії, розв'язання із затриманням) та поліфонічні підголоски у 12-му (альт) та 13-му (тенор) тактах. Це загалом об'єднує музичну тканину, надаючи цілісності розвитку.

Переривистість фраз (всі закінчуються паузами), постійне повернення до основної тональності та наступний пошук нового (11-й такт другої фрази починається з тональності *Es-dur*, 13 такт третьої – зі зменшеної гармонії) – виражають духовний протест, навіть надрич у бажанні вирватись із стану безнадії. Остинатність басового руху (рівномірні чверті протягом розділу В) надає музиці стриманого, аскетичного характеру. Він ніби протистоїть поривчастій мелодії, довгі тривалості якої доповнюються короткими.

Деякі зміни спостерігаються у фактурі інструментального супроводу. Грізні октави замінюються акордовим викладенням. Діапазон проведення ліній басу та інтонацій плачу на початку розділу звужується. Поступово діапазон знову розширюється, а фактура насичується, завдяки акордам, які на початку другої фрази розбиваються на октави та інтервали, що їх доповнюють. У верхньому голосі низхідні октавні ходи перегукуються з секундами і терціями, що в цілому драматизує звучання. Інструментальний супровід підпорядковується розвитку хорових партій.

Друга частина (С) починається з нового матеріалу в новій тональності *f-moll*, що є досить незвичним як для обраної форми, так і для музичної логіки того часу. Це можна обґрунтувати зверненням композитора до контрастного тематизму старовинних барокових форм, а також із новим емоційним станом музики, викликаним прославленням Ісуса Христа.

Речення складається з двох фраз. Перша фраза побудована на одному нестійкому звороті та його повторенні у зворотному напрямку (DDзмVII6/5-t6/4-DDзмVII7). Друга фраза є переломною як для зміни характеру цієї частини, так і для всього твору. В ній з'являється зовсім новий просвітлений образ, який несе надію та деяке заспокоєння. Переломним моментом між двома фразами є еліпсис, який приводить до ствердження однойменної тональності *F-dur* (DDVII6/5 у тональності *f-moll* → DDзм4/3 до *D* тональності *F-dur*). На словах “*Jesu Domine!*» стверджується та закріплюється мажорна тональність.

Розкриття та ствердження просвітленого образу здійснюється за допомогою рівномірних витриманих тривалостей, відсутності пауз у середині речення (що було характерним для першої частини), постійної динаміки на *p*. Вперше з'являється не альтерована *S*. Після звучання хору в супроводі ще раз лунає останній мотив, після чого на *f* різко з'являється основна тональність *d-moll* і починається репризний розділ.

Розділ А 1 (II частина) – це динамічна реприза твору, що обумовлено не тільки словесним текстом, а й затвердженням відчуття неблаганності долі й приреченості людського буття. Починається він із повторення перших двох тактів першої частини, але на форте. Далі слідує невеликий фугований епізод (вступає спочатку бас, потім сопрано з тенором, останніми – альти), побудований на низхідному русі голосів рівномірними тривалостями. Незмінна динаміка на *f*, переважання тонічної та домінантової гармонії з уведенням альтерованої субдомінанти (низький другий ступінь та подвійна домінанта в кінці речення), затримання при розв'язанні – все це підсилює трагічність образу. Басова лінія інструментального супроводу поступово рухається в низхідному напрямку. В кінці з'являється домінантовий, а потім тонічний органний пункт. Заключення – останні два такти – побудоване на низхідному русі (у інструментальному супроводі) в субдомінантовій сфері, що в традиціях барокової епохи розв'язується в однойменній тональності *D-dur*, символізуючи перемогу над земними пристрастями та досягнення просвітлення душі.

Таким чином, “*Lacrimosa*” В. А. Моцарта, як за формою, так і за гармонією не є типовим зразком музичного твору класицизму. Перенасиченість домінантової сфери, часте застосування хроматизмів та альтерованої гармонії, поліфонізація музичного викладення протягом всього твору, а не окремих його частин – все це вказує на звернення митця до типу композиції попередньої епохи, її трансформацію й переосмислення у власній творчості.

3. Фортепіанна транскрипція “*Lacrimosa*” Ф. Ліста як відзеркалення композиторських реформ

У 1830-ті роки, поряд з Р. Шуманом та Ф. Шопеном, Ф. Ліст з'явився одним з реформаторів фортепіанного мистецтва. Його творчість відзначена печаткою «фортепіанності», яка відрізняє стиль композитора від інших. Композиції Ф. Ліста, існуючі як в оркестровій, так і у фортепіанній версіях, колористичніше та виразніше звучать у редакції для рояля.

Відкриваючи нові можливості та засоби виразності фортепіанного виконання, композитор розробляв такий тип віртуозності, де пасажі, каскади октав та акордова фактура зіставлялися з бісерною дрібною технікою. Великою мірою на це вплинуло скрипкове мистецтво Н. Паганіні. Для творчої манери Ф. Ліста характерними були інтенсивні пошуки тембрального забарвлення, відповідного до характеру втілюваного образу. Насичена фактура, колористичні фігурації, бісерні віртуозні пасажі часто використовувались композитором у парафразах, транскрипціях чи фантазіях. Треба відмітити і схильність до зображальності та наслідування, зокрема народним інструментам.

У творчості Ф. Ліста виокремлюються два важливих етапи. Перший – 1850-ті роки. В цей час композитор відмовився від надмірностей розлогого викладення, форма його творів стає компактнішою та чіткішою. Головним для нього в цей час є передача різноманітних настроїв і станів, людських почуттів. В центрі уваги – сильна особистість, яка долає перешкоди й досягає своєї меті.

Другий етап – це останній період творчості – 1860–1880-ті роки, в якому наявні дві лінії. Перша – пов'язана із історичним розвитком образної сфери романтизму – це образи «мефісто». Друга співвідноситься з принципами реалістичного мистецтва другої половини XIX століття. Вона пов'язана з духовною тематикою, що знайшла втілення у творах «світського» змісту, але в них розкриваються піднесені образи, «духовні» аспекти.

До жанру транскрипції Ф. Лист звертався протягом всієї творчості. В спадку митця налічується близько п'ятисот фантазій, перекладень як власних творів, так і опусів інших композиторів. Першу транскрипцію – «Велику фантазію на гірський тему» із опери «Наречена» Л. Обера – композитор написав у віці 18 років. Для своїх транскрипцій митець звертався до творів Г. Берліоза, Л. ван Бетховена, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, він створив багато фантазій на оперні теми Дж. Россіні, Г. Доніцетті, Дж. Верді та ін. Велику популярність отримали лістівські перекладення скрипкових «Каприсів» Н. Паганіні¹⁴. Немаловажне те, що більшість транскрипцій Ліста виникла тоді, коли першоджерела цих творів були вже забуті або зовсім невідомі публіці.

Трактування Лістом фортепіано, як інструмента-оркестру, відбилось у фортепіанній фактурі його перекладень, де дуже часто можна зустріти октавні подвоєння, арпеджовані та хроматичні пасажі, стрибки в крайні регістри інструменту тощо. Наслідуючи різноманітність тембрів

¹⁴ Лаврик Н., Строчан Н. Фортепианные транскрипции в музыкально-просветительской деятельности Ференца Листа. *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств* : сб. науч. трудов / сост Г. И. Гинзбург. Харьков : Изд. группа «РА – Каравелла», 2002. С. 154.

оркестрових інструментів, музичний матеріал охоплює всі регістри фортепіано, розширивши таким чином використання клавіатури.

Транскрипції Ліста були дуже різними щодо міри збереження у них авторського тексту та вияву волі транскриптора. Це позначилося й на відмінності у назвах: обробки, фантазії, ремінісценції (спогади), ілюстрації, парафрази, фортепіанні партитури та перекладення. Провести певне розмежування між всіма цими різновидами майже неможливо.

Дуже необхідним і цілком новаторським для того часу явищем були лістівські «партитури для фортепіано» – переклади всіх симфоній Л. ван Бетховена, «Фантастичної» Г. Берліоза та ін. Користуючись засобами свого симфонічного трактування фортепіано, Ф. Ліст, по можливості, відтворював у них всі голоси оркестрової партитури. Оперні фантазії та парафрази, основою яких слугували мелодії В. Белліні, Г. Доніцетті, М. Глінки, Ш. Гуно, Дж. Мейєрбера, В. А. Моцарта, Д. Обера, Дж. Россіні, П. Чайковського, а найчастіше Дж. Верді та Р. Вагнера, значною мірою послужили для світової слави Ліста-віртуоза. Обробки пісень насамперед Ф. Шуберта (понад 50), Л. Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана, транскрипції органних творів Й. С. Баха, вальсів Ф. Шуберта або Дж. Россіні й сьогодні користуються популярністю у публіки та виконавців¹⁵.

Симфонічне трактування фортепіано у транскрипціях Ф. Ліста не суперечило використанню в них здобутків «блискучого стилю», зокрема ефектної віртуозності та орнаментальності композиторів-попередників. Методи збагачення фортепіанного звучання, які використав Ліст у своїх перекладеннях, ґрунтовно проаналізовані у монографії Я. Мільштейна, діставши назву стиль «аль фреско» та «кolorистичне забарвлення»¹⁶. За їх допомогою Ліст подолав фортепіанну обмеженість щодо повноти та різноманітності звучання, порівняно з симфонічним оркестром.

Метод «аль фреско» допомагав досягненню максимальної повнозвучності клавішного інструмента, відтворюючи одночасне звучання різних регістрів фортепіано. Опанування всього звукового діапазону клавішного інструменту стало нормою майже у всіх творах композитора. Завдяки цьому гама та гамоподібні, арпеджовані та інші пасажі отримали у Ліста нову функцію: вони заповнюють все звукове поле інструмента й характеризуються найширшим діапазоном при граничній швидкості виконання.

¹⁵ Лаврик Н., Строчан Н. Фортепианные транскрипции в музыкально-просветительской деятельности Ференца Листа. *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств* : сб. науч. трудов / сост Г. И. Ганзбург. Харьков : Изд. группа «РА – Каравелла», 2002. С. 152.

¹⁶ Мильштейн Я. Ф. Лист. Изд. 2-е, расшир. и доп. М. : Музыка 1970. Т. II. С. 15.

Метод «колеристичного збагачення» за своєю суттю дещо протилежний до «аль фреско». Він призначений розмежовувати звучання, а не змішувати його та, вмiло використовуючи фортепіанні барви, підкреслювати своєрiдність кожного з регiстрiв iнструменту. Темброву рiзноманiтнiсть фортепіанних регiстрiв Ф. Лiста виявляв за допомогою вишуканих фактурних прийомiв: тремоло i трелей, рiзноманiтних стрибкiв тощо. Так, тремоло в залежностi вiд регистру, маси звучання i динамiки набувало характеру то грiзного гуркотiння, то вишуканих, що лунають у височинi, звучань. Запозичена в Д. Скарлаттi технiка стрибкiв створювала дуже яскравий ефект миттєвого спiвставлення регiстрiв, а репетицiї надавали викладенню вiртуозного блиску.

До перекладень церковної музики Ф. Лiст звернувся в останнiй перiод творчостi. У цих композицiях вiн прагнув оновити цю сферу музичного мистецтва, реформувати католицьку музику, наповнивши її проповiдницьким змiстом та пiдпорядкувавши iдеям моральної чистоти, вiдмови вiд земної суети та iн. Цi iдеї стали основою i його транскрипцiй.

Перекладення для фортепіано “Confutatis” та “Lacrimosa” з «Реквiєму» В. А. Моцарта композитор створив у 1865 році – часу прийняття сану абата. У транскрипцiї Ф. Лiста знайшли вiдображення художнi критерiї останнього перiоду його творчостi: крайня обмеженiсть, навiть суворiсть у застосуваннi виразних засобiв, простота, природнiсть музичної мови i гармонiї, а у випадку з “Lacrimosa” В. А. Моцарта – ще й гранична наближенiсть до оригiналу.

Створюючи транскрипцiю “Lacrimosa” з «Реквiєму» В. А. Моцарта, Ф. Лiст користувався здобутками своїх попереднiх перекладень. У цьому творi вiн залишив без змiн форму, розмiр, гармонiю та мелодичну лiнiю. Навiть кiлькiсть тактiв однакова. Змiнам були пiдпорядкованi фактура, регистровi рiшення, динамiка, а також об'єднання музичної тканини хорових партiй та симфонiчного супроводу у фортепіанному викладеннi.

Вступ, порiвняно з оригiналом, залишився незмiнним. Лише динамiка бiльш таємнича (*pp*), що надає скорботному образу бiльшої вiддаленостi вiд реальностi та деякої мiстичностi.

Роздiл А (I частина) починається темою у виглядi зiставлення розкладених акордiв (довгi тривалостi) з октавними ходами восьмима в правiй руцi. Лiва виконує роль симфонiчного супроводу (низхiдний октавний рух разом iз скорботними секундовими iнтонацiями у верхньому регистрi). Характер як i в хоровому оригiналі скорботний та зосереджений.

У другiй фразi мелодична лiнiя викладена арпеджованими акордами, якi наче перегукуються iз октавними секундовими iнтонацiями. Така

фактура надає архаїчності та більшої стриманості звучанню водночас із прихованим ліризмом (арпеджування прикрашає скупість акордового викладення та надає м'якості виконанню). Поступово рухаючись вгору, мелодія збагачується та розширюється через ускладнення акордового викладення. Супровід також підсилюється викладенням подвійних октав. Басова лінія рухається поступово вниз, що не тільки розширює діапазон, який охоплює всі регістри, а й додає звучанню більшої драматичності. Цьому сприяє також динаміка *crescendo* від *p* до *f*, а *ritenuto* в кінці речення – суто романтична риса, що використовується для підкреслення більшого трагізму образу.

Розділ В (І частина) в емоційному плані відрізняється від оригіналу. Якщо у В. А. Моцарта трагічність образу подана в пошуках виходу із стану скорботи, то Ф. Ліст спрямовує цей образ в напрямку драматизації лірики, що характерно для романтичної епохи. Мелодія звучить в акордовому викладенні. Арпеджовані акорди (на сильні та відносно сильні долі такту) надають їй характер наспівності та задушевної лірики. Композитор навіть зробив позначку для виконавців – *sotto voce*. Супровід перетворюється на низхідні октавні мотиви. Цей низхідний рух в басу можна трактувати як відчуття приреченості або лейтмотив року. Треба відзначити майстерність передачі поступового прояву трагедії. Досягненню цього сприяє лінеарність твору: мелодична лінія виступає як символ надії, ліричний бік образу, а басовий рух – як рок і трагедія.

Друга фраза розділу зовсім не схожа з оригіналом за своїм наповненням. Інтерпретація образу, його розуміння тут повністю романтичне. Поступовий секвенційний рух вгору, використання тремоло в низькому регістрі (тремоло поступово підіймається вгору, створюючи ефект «пружини») та розрив діапазону між басом та мелодією, гучна динаміка, яка посилюється в кожному мотиві – все це відтворює масштабне нагнітання драми та створює образ героя, який готується до рішучої дії. Але рух раптом стихає, а *diminuendo* в кінці фрази надає звучанню елемент страждання.

Розділ С (ІІ частина) звучить на *pp*, що створює ефект потаємного, неземного відчуття (характерний романтичний прийом Ф. Ліста). Діапазон мелодики звукується до середньої октави, а у супроводі залишаються тільки секундові інтонації у верхньому регістрі. Акордове викладення на *pp*, вказівка для виконавця "*accentuato e tenuto*" привносить відчуття настороженості й стриманості (нестійка гармонія підсилює такий характер музики).

Друга фраза помічена вказівкою *doloriss*. При переході в мажорну тональність відбувається розширення діапазону: мелодія в октавному викладенні відокремлюється від супроводу й звучить у верхньому

регістрі. Наспівності сприяє не тільки принцип викладення музичного матеріалу, а й пісенні мотиви в мелодії та розкладений акомпанемент супроводу. Завдяки тридольній пульсації у супроводі виникає ледь помітний ефект кружляння. Повторення фрази октавою нижче закріплює мрійливий настрій музики.

У творчому спадку Ф. Ліста доволі часто зустрічаються твори, де у драматичному розвитку з'являється момент відпочинку, перенесення у зовсім іншу, часто замріяну та піднесену образну сферу. Перший розділ II частини можна трактувати саме як такий момент, що, з одного боку, згладжує напругу, дає відпочити, а з іншого, – цим підсилює конфлікт.

Розділ А 1 (II частина) є трагічною кульмінацією всієї “*Lacrimosa*”. Попередній матеріал загострює трагічність скорботних образів. Насичена акордова фактура (у чотири октави) надає суворості аскетичному звучанню, жалісні інтонації набувають надривного звучання, динаміка посилюється до *ff* – все це змальовує трагічність образу, сприймається як сплеск почуттів, вихід емоцій, що стримувались та приховувались до цього моменту.

Друга фраза, не втрачаючи драматизму, звучить більш прозоро. Мелодія викладається у низькому регістрі, а «пульсація» супроводу надає їй динамічності та активності. Поступовий низхідний рух у супроводі тепер не вуалюється, а об'єднується разом з мелодією. Нюанс *diminuendo* послаблює та дещо розпоршує емоційну драматичність, але підхід до закінчення є наче останнім «ривком» до звільнення від закутості та поглинення у скорботу.

Закінчення як і в оригінальному творі В. А. Моцарта виражає просвітлення душі та перемогу над земною суетністю.

ВИСНОВКИ

Отже, у статті здобули висвітлення особливості трактування жанру *lacrimosa* у творчості В. А. Моцарта та Ф. Ліста, які інтерпретували його з позицій сучасних їм стилів класицизму та романтизму. Аналіз хорового твору “*lacrimosa*” В. А. Моцарта довів, що це не є типовим зразком класицизму, як за формою, так і за гармонією та музичним викладенням. Твору Моцарта характерний незвичайний для церковної музики прояв особистого начала, що проявляється як у нетрадиційному вирішенні гармонічної сфери, так і в поліфонізації музичної фактури. Все це свідчить про своєрідний підхід та інтерпретацію митцем надбань композиції попередньої доби, її трансформацію й переосмислення у нових історичних умовах.

Історична роль транскрипцій Ф. Ліста полягала у новому погляді митця на перекладення. Як правило, у транскрипціях того часу композитори намагалися відтворити певні картини, проілюструвати відчуття, спираючись на зміст першоджерела. Порівняно з цим, Ф. Ліст відходить від художньої вірності першоджерелу, що позначалось у змінах мелодії, ритму, регістру, відбираючи найхарактерніші теми, які при змінах легко впізнавались.

Фортепіанне перекладення моцартівської “*Lacrimosa*” Ф. Ліста відноситься до останнього періоду творчості митця. Тут композитор засобами клавішного інструменту намагався розкрити піднесені, духовні аспекти буття. Фортепіанна транскрипція написаного на духовну тематику твору здобуває в нього «світського» наповнення, але заснованого на «високих» ідеалах.

У педагогічному аспекті вивчення неперевершених зразків музичної класики – “*Lacrimosa*” з «Реквієму» В. А. Моцарта та фортепіанної транскрипції Ф. Ліста – набуває великого значення як для загального художнього виховання учнів, так і для розвитку певних музичних уявлень.

АНОТАЦІЯ

В статті розглянуті особливості трактування творів церковної музики “*Lacrimosa*” В. А. Моцартом та Ф. Лістом – композиторами класичної доби та романтизму. У зв’язку з обраним ракурсом теми основну увагу зосереджено на питаннях інтерпретації авторами стилістики та жанрових особливостей зазначених композицій. У “*Lacrimosa*” для хору з оркестром В. А. Моцарта та фортепіанній транскрипції Ф. Ліста церковний жанр зазнає вагомої змістовної трансформації. Усупереч церковним традиціям, у них надзвичайно виразно відображений багатий світ різних настроїв, глибоких почуттів та переживань людини. Однак при тому, кожному з цих творів притаманні характерні ознаки свого часу, що проявляються у використанні певних виразних засобів, емоційному висловлюванні, драматургічному розвитку тощо. Розкриття й порівняння світогляду та інтерпретаційних підходів у жанрі *lacrimosa* В. А. Моцарта та Ф. Ліста – двох великих композиторів, які жили та творили в різні епохи, й творчість кожного з яких відіграла значну роль у трактуванні жанрів духовної музики, – становить актуальність обраної теми.

Література

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть вторая, книга вторая / Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М. : Музыка, 1990. 560 с., нот.

2. Єфименко А. Г. Еволюція жанру реквієму в аспекті трактовки теми смерті. Реквієм доби романтизму: Автореф. дис... канд. мист-ва: 17.00.03. Київ : Київська держ. консерваторія, 1996. 26 с.
3. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва. ХІХ ст. : Підручник. Тернопіль: Астон, 2006. 608 с., нот.
4. Лаврик Н., Строчан Н. Фортепианне транскрипції в музичально-просвітительській діяльності Ференца Ліста. *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств*: Сб. науч. трудов / сост Г. И. Гинзбург. Харьков : Изд. группа «РА – Каравелла», 2002. С. 151–155.
5. Мильштейн Я. Ф. Лист. Изд. 2-е, расшир. и доп. М. : Музыка 1970. Т. II. 600 с.
6. Надор Тамаш. Если бы Лист вел дневник / Пер. с венг. Марии Погань. Будапешт : Корвина, 1988. 349 с.
7. Чичерин Г. Моцарт. Исследовательский этюд / Ред. В. С. Фомин. Л. : Музыка, 1970. 319 с.
8. Grove's dictionary of music and musicians. In five volum. NewYork : The Macmillan company, 1908. Vol. IV. 811 s.

Information about the author:

Stakhevych Oleksandr Oleksandrovych,

Lecturer at the Department of Choreography and Musical Art
Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko
87, Romenska str., Sumy, 40002, Ukraine