

Каменец-Подольського, а во втором он есть. Подсказкой в том, по какой дороге ехал Лист, может быть его письмо к К. Витгенштейн, написанное 2 апреля 1847 г. из Черного Острова. «Только что к нам приехал граф Ор., – пишет пианист, – который мне показался в Каменце симпатичным» [VIII, 4]. Из этого упоминания о встрече с графом, которая произошла в Каменце-Подольском до приезда в Проскуров, мы можем сделать заключение, что Лист ехал по второму маршруту. По этой дороге от Немирова до Черного Острова Лист проехал 290 верст. Если он выехал из Немирова 22 марта, то первая его большая остановка могла быть через 88 верст в Мурованных Куриловцах, где находился дворец графа Комара. Отсюда он проезжает 95 верст до Каменец-Подольского, где встречается с местной знатью, в т. ч. графом Ор[ловским]. Таким образом, мы можем предположить, что в Каменце-Подольском Лист находился 24-25 марта. А 25 или 26 марта его принимал у себя в Черном Острове граф К. Пшездзецкий.

Если мои предположения верны, то именно здесь 27 марта Лист закончил рукопись «Венгерской рапсодии» № 2 [II].

Таким образом, в статье уточнены некоторые маршруты Ф. Листа во время его первого приезда в Украину зимой и весной 1847 года и на основе этого определены даты его пребывания в Киеве, Каменец-Подольском и Черном Острове.

Список использованной литературы:

1. Б. а. Крещенская ярмарка в Киеве в 1847 году [Текст]. // Киевские губернские ведомости. – 1847. – № 14. – 4 апреля.
2. Вольская Л. Ф. Лист в Украине: хронология и география [Текст]. / Вольская // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Харків, 2009. – Вип. 24. – С. 186 – 197.
3. Почтовый дорожник или описание всех почтовых дорог Российской империи, Царства Польского и других присоединенных областей, в трех частях с принадлежащими к оному таблицами, расписаниями, почтовыми картами и другими сведениями [Текст]. – СПб., 1829. – 475 с.
4. Почтовый дорожник Российской империи с приложением нумерной карты [Текст]. – СПб., 1871. – 415 с.
5. Редакция. Объявление [Текст]. // Киевские губернские ведомости. – 1847. – № 2. – 10 янв.
6. Walker A. Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811 – 1847 [Text] / Walker. – New York: Cornell University Press. – V. 1. – 1987. – 484 p.
7. Walker A. Franz Liszt: The Weimar Years, 1848 – 1861 [Text] / Walker. – New York: Cornell University Press. – V. 2. – 1993. – 626 p.
8. Franz Liszt Briefe an die Fürstin Caroline Sain Wittgenstein. – Leipzig, 1899.

Аннотация

В статье автор делает попытку реконструкции маршрутов Ф. Листа в 1847 году из Ясс до Киева, из Киева до Воронинца, из Воронинца до Немирова и из Немирова в Черный Остров. На основании этого уточняются даты его приезда и отъезда из Киева, а также отъезда из Немирова и прибытия в Каменец-Подольский и Черный остров.

Ключевые слова: хронология, Воронинец, маршрут, Черный Остров.

Варавкіна-Тарасова Н.П.,

*здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики
ХНУМ ім. І.П. Котляревського
(м.Харків)*

Ф. Ліст «Молитва»: духовність, символіка, рефлексія

В статті аналізується вокальний твір Ф. Листа на віри М. Лермонтова. Переклад на німецьку Ф. Боденштедта.

Ключові слова: духовна суть музичної ідеї, літургічна семантика, метафізика дослідження, поліхромність музичної тканини, забарвлення звуку, музична психологія.

...У сердце свое мене впусти...»

Кретъен де Труа.

...Музыка покликана <...> здійснювати очищуючу дію на розуми та серця.

С. Рахманінов.

«Молитва» Ф. Ліста створена до 1879 року в останній період творчості (у 1879 р. – 68 р. композитору) [26, с. 404]. У ці роки досягаються у багатьох творців «найбільш симптоматичні зрушення, що відбулися у галузі музичної мови і – ширше – духовній атмосфері часу з його соціально-ідеологічним змістом» [43, с. 135].

Народжена у своєрідному творчому процесі, «Молитва» має *initium* моральності пізнього періоду творчості і дає можливість доторкнутися до **актуальності** існування людини, віруючої, що пройшла не абиякі випробування на своєму життєвому і творчому шляху, щоби залишитися Людиною з Богом. Настає час переусвідомити саму основу методології роботи з творами, здійсненими духовно високими душами, які в муках непорозуміння допомагають людству ставати кращим.

Об'єктом статті є музичний феномен Молитви як синтез *поетики*, духовного буття психології і філософії.

Предметом є вокальний твір Ф. Ліста на вірш російського поета М.Ю. Лермонтова «Молитва» («В минуту жизни трудную...») в перекладі на німецьку мову Ф.М. Боденштедтом «*Gebet*» –:

В минуту жизни трудную
Теснится в сердце грусть:
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.

Есть сила благодатная
В созвучьи слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.

С души как бремя скатится,
Сомненье далеко –
И верится, и плачется,
И так легко, легко
[19, с. 35, № 375].

В поетичному тексті пісні Ф. Ліста додано тільки повторення в завершенні, що врівноважило процес формування трьохчастинної музичної композиції за «*Leit-idea*» змісту твору: «*mir wird so leicht*» – «*и так легко*» (німецькою і російською мовами).

Методологія пошуку істини спирається в контексті музикознавання на 1) інструмент духовного аналізу В. Медушевського по використанню «онто-семіотичного трикутника» [24, с. 8-10, 39; 4, с. 34; 59, с. 560]; 2) «геосферу» духовного буття інтонаційного звуку у розробці українським вченим, світлої пам'яті В. Івановим [9, с. 345]; 3) метод редукції Хайнриха Шенкера як рух «від першої ідеї до повнорозвинутої тканини, яка її здійснює» [53, с. 330-353]; 4) історичне спадкоємство та дійсність теорії *літургічної традиції* і у західно-європейській, і у східно-європейській музиці – в аспекті онто-синергетичного підходу до теорії духовного аналізу музичної культури та її християнських засад – Л.В. Шаповалової [60, с. 106-108]; 5) поліхромний аналіз музичної мови світлої пам'яті Ф.С. Скоріної (Донецьк); 6) аналіз рівня фактурної щільності музичної тканини світлої пам'яті І.А. Котляревського (13, с. 90-92); 7) явище тембру, випромінювання, кольору музичного тону, що перетворює множину у психологічну єдність – Е. Курта [17, с. 11-12], духовну енергію музичного звуку та акорду [16, с. 56-57; 60, с. 100-103].

Мета дослідження – обґрунтувати музично-педагогічний та морально-виховний аспекти щодо зміни керуючих науково-світоглядних тез, застарілих програмних аксіом осудження Ф. Ліста за духовні процеси, за потяг до абатства, звернення до творів релігійного змісту, які, на жаль, майже не вивчаються в нашій країні, хоча багато з них є взірцем світового рівня.

Наголошені у багатьох підручниках, монографіях, посібниках, ці установи не тільки заважають більш досконалому сприйняттю життєвого й творчого шляху композитора, але й створенню в уяві молодого покоління атмосфери епохи романтизму XIX ст. і її спадкоємності у сьогоденні. В. Медушевський, один з визнаних в країнах Сходу і Заходу вчених-музикознавців, заохочує нащадків: «Живі енергії проходять скрізь виконавця <...> Якщо теорія виконавського мистецтва бажає залишитися вірною невмираючій красі Божої, то має можливість *допомогти у одухотворенні усієї системи підготовки музикантів*» [24, с. 24, 26; курсив мій. – В.Т.].

I

В творчості М. Лермонтова є *три* вірші з авторською назвою «Молитва»: «*Не обвиняй меня, Всесильный...*» (1829 р., створено поетом у 15-річному віці), «*К деве небесной*»: «*Я, Матерь Божия, ныне с молитвою / Пред Твоим образом ярким сиянием...*» (1831 р., у 17 р., а в лютому 1837 р., у 23

р., за спогадами Акіма Шан-Гирея, поет написав цей текст за допомогою вина, пічної сажі та сірки на клаптиках сірого паперу, в якому передавали хліб арештованому М. Лермонтову) [27, с. 14]) та використаний Ф. Лістом вказаний вище текст німецькою мовою «In Stunden der Entmutigung» – у М. Лермонтова: «Одну молитву чудную...» (1839 р., поету 25 р., за 2 роки до трагічної події).

На вірш М. Лермонтова і в оригіналі, і у перекладі написано вокальні твори й іншими композиторами, в основному російськими. Але народжене у *союзі трьох видатних людей*, що зустрілися на перехресті Літургичного співу, думається дуже цікавим. Розкриємо деталі цього творчого союзу.

У Ф. Ліста теж є *три* музичні твори, які мають назву «Молитва»: 1) обробка «Шести духовних пісень» Л. Бетховена, під № 2 «Bitten» («Просити», «Прохання», «Питати» – 1840 р.); 2) оригінальний твір для органу «Gebet» («Молитва» – 1879 р.); 3) «Gebet» («В минуту жизни трудную») для сопрано і фортепіано на слова М. Лермонтова в перекладі Ф. Боденштедта – до 1879 р. [26, с. 361, 384, 404; надруковано у 1879 р.].

Композитор відгукнувся на вірш поета на відстані у межах 40 років [64]. Відчувається співзвучність їх внутрішнього стану, колізій життя й творчості. Між ними («як між тонікою і домінантою – верхня медіанта») є посередником перекладач віршів з російської німецькою мовою. Відкритий при аналізі «Молитви» Ф. Ліста матеріал до поетичного і музичного тексту є *розкиданий* у безлічі анотацій, приміток, спогадів, вказівок тощо, а саме **він і є висхідним**, «живим звуко-тоном, звуко-дзвоном, звуко-фарбою» (див. поетику тексту німецькою мовою і музики у 2 фразі середини «Молитви»).

Тому **зберемо** «нотатки» заради пам'яті Культури і творчості трьох видатних людей: кожний віддзеркалився по-своєму у сокровенному Портреті.

1. Про М. Лермонтова написано багато спогадів, особливо у ХІХ ст., і відразу після трагедії, і десятиліття по тому; навіть з'являлися подвійні рукописи з іншим фіналом, іншими датами, що перевертало «не тільки творчу історію <...>, але й порушувало логіку творчого шляху Лермонтова у цілому» [10, с. 197]. Геній, що привернув увагу з юнацьких років своїми епіграмами, точним аналізом реакційного духу епохи, в якій судилося жити, незвичні для російської літератури до нього образи, фабули творів, сюжети, ідеї набули свого розуміння вже в наш час. Час переходу до Третього тисячоліття, коли прийшло ствердження одухотвореної гуманності, про які з давнини передавали людству Світочі миру, Євангеліє Нового Заповіту, Жива Етика Серця.

«Мало хто з осіб, що оточували Лермонтова, здогадувався про глибоку внутрішню роботу, яка постійно відбувалася у ньому <...> У повсякденному житті серед своїх товаришів по службі Лермонтов залишався самим собою з притаманним йому гумором та природною поведінкою <...> Доброзичливим, простим у спілкуванні запам'ятався (він) своїм однополчанам <...> Але Лермонтов міг бути й іронічно-насмішкуватим. Відбувалося це, коли він потрапляв у середовище манірного великосвітського товариства» [55, с. 97, 219-220, 126]

Восени 1839 р. В. Одовський, близька до М. Лермонтова людина, передав йому *Євангеліє* і книгу «Добротолубіє» (яку Паїсій Величковський переклав з *грецької*). Вірш «В минуту жизни трудную» був складений в цей термін часу, тому що незабаром з'явився текст *цієї* «Молитви». Крім того, О. Смирнова занотувала, що текст був нав'язаний спогадами про княгиню Марію Щербатову (*Штерич*), молоду вдову, в яку поет був тоді закоханий: «Машенька наказала йому молитися, коли у нього туга. Він їй пообіцяв і написав вірш» [20, с.610; 19, с. 784].

Через Марію Щербатову сталося непорозуміння між поетом і сином французького посла де Барантом, який теж залицявся до княгині, але «вибрала вона Мішелья» [5, с. 218]. Відбулася дуель, після якої поета заарештували і відправили на заслання, хоча він був невинний. Також зберігся запис у щоденнику О. Тургенева: «Був у княгині Щербатовій. Крізь сльози сміється. Любить Лермонтова» [20, с. 612].

Отут створився, як це відбувалося досить часто в особистому, в творчому житті і Ф. Ліста, і Ф. Боденштедта, конгломерат подій, які впливали на долю видатної людини. Лермонтоведи відкривають також ще причини заслання: роль досить різкого за змістом вірша «Как часто пестрою толпою окружен» та причетність до «гурту 16-ти», який об'єднував вільнодумну молодь. Цікавим «є те, що на відміну від Миколи І, його дружина Олександра Федорівна симпатизувала Лермонтову, любила його вірші <...> тривожилася з-за дуелі з де Барантом <...>» [27, с. 17, 22].

2. Символічно шикуються життєві паралелі щодо душевного стану поета і композитора, які були обидва насильно відлучені від взаємного кохання, реакція владних високопоставлених осіб і світських людей щодо їх особистого і художнього волевиявлення. За біографією та творчістю Ф. Ліста маємо на увазі неможливість вінчання та шлюбу з княгинею Кароліною Сайн-Вітгенштейн, яка проживала на **Україні**, у маєтку Воронинці, що на Вінниччині (курсив у жіночих прізвищах мій. – В.-Т.). Є ще нюанс сокровенного – М. Лермонтов написав рядки «На светлые цепи», присвячені княгині М. Щербатовій, в яких він порівнює її красу з красою природи України, *звідки вона родом*, і що – «На

светлые цепи, на блеск утомительный бала / Цветущие степи **України** она променяла <...> / В надежду на Бога / Хранит она детскую веру» [20, с. 42, № 382]. Обидві жінки були з дитинства глибоко віруючими, це є стрижнем їх внутрішнього стану. Можливо, магніт палаючого вищим вогнем серця жінки й притягнув творчий потенціал чоловіка, що дало людству високий рівень одкровення.

Символічним є те, що з Кароліною Сайн-Вітгенштейн Ф. Ліст познайомився в період, коли концертні поїздки проходили містами *України*. **На початку лютого 1847** р. відбулося знайомство в актовому залі Київського університету [34, с. 117]. Порівняємо основні дати і події.

1) Ф. Ліст і М. Лермонтов народилися та відійшли в одні й ті ж місяці: відповідно, у жовтні та липні – Ф. Ліст (22.X. 1811 – 31.VII. 1886); М. Лермонтов – народився майже через 3 роки (в ніч з 2 на 3.X. 1814 р. – 15.VII. 1841р); М. Лермонтов загинув у свої неповні 27 років, Ф. Ліст відійшов у свої неповні 75 р., тобто, через 45 років після М. Лермонтова.

2) У 1847 р. Ф. Лісту більше 35 років; М. Лермонтова вже 5,5 років немає в живих.

3) У 1839 р. М. Лермонтов складав *поетичний* текст «В минуту жизни трудную», що у 1840 р. став широко відомим.

4) З 1839 по 1847 роки Ф. Ліст концертував, «захопивши Угорщину, Австрію і Італію, Німеччину, Францію і Англію, а також Іспанію, Польщу, Російську імперію» [11, с. 253].

5) Завдяки Марії Щербатовій склалися рядки «Молитви».

6) Саме «княгиня Вітгенштейн зробила неоціненну послугу для світової культури – настояла, щоби Ференц залишив кар'єру піаніста, яка відволікала його від головного – створенню музики» [34, с. 118].

7) Поетика «Молитви» М. Лермонтова має лікувальну силу.

8) Вокальна «Молитва» Ф. Ліста в кінці 70-х років явно має елегійні і навіть ностальгічні спогади, які заживлюють рани його серця (про що свідчать особливості її музичної константи).

Можна тільки уявити *енергетичний діапазон* зустрічей Ф. Ліста із слухачами в період 1839-1847 років, *могутню реакцію* кількості людей на нього та *широченну амплітуду* коливань його натхнення! Зустріч з Кароліною відбулася у кульмінаційний момент внутрішньої роботи Ф. Ліста, а після зустрічі з нею кардинально змінилося життя і ставлення до Життя. Визріло прийняття рішення згорнути віртуозні концерти, перейти на зовсім іншу пульсацію, виникло відчуття досягнення творчої зрілості, вплив на велику кількість людей... Саме з початку 1847 р. закладався новий етап творчості та життєвої наснаги. Чудовий облік людини – Жінки – «просвічується» крізь ніжність, вишуканість засобів виразності «Молитви», починаючи з суто імпровізаційного «пошуку» її перших інтонацій у *тембрі* «Хармоніум-флюгеля» Ф. Ліста на *тр* в мінорному ладі і завершуючи ладотональністю півтоном вище, у мажорному варіанті – інтонаціями ласкавої подяки, примирення й пошани, благоговійного духу: оновлені мотиви і акорди та їх сполучення звучать октавою вище, на *рр*. Це не тільки молитва, це – молитовні медитації, ремінісценції-спогади, дивна мудрість безсмертя...

3. Обережно звернемо увагу на *психологічний стан* композитора, що стояв у витоків «Молитви».

1) Після знайомства з Кароліною Ф. Ліст написав рядки, по суті, карбовані з глибини серця, вони мають символ *молитовного гімну-заклинання, пульс урочистої еволюційної ходи*: «Тільки до Вас, тільки з Вами можу я йти уперед, уся моя **віра**, усі мої **надії** і моя **любов** зосереджені у Вас, з Вами кінчаються – **et nunc et semper** (віднині й довіку)» [34, с. 116; 1947 р.; виділено мною – В.-Т.]. По суті, ці «софійні слова» стають з часом своєрідним лейт-символом молитовної тріади образної системи у відбудові *духовних* творів Ф. Ліста. Звернемо увагу на інтуїтивно-глибоке знання композитором молитовної латині: етимологія коріння «or, er» ще знаходиться в одному з варіантів слова «дружина, жінка, подружжя» – «**oris**»...

2) Саме в цей період був зроблений за побажаннями та ескізами Ф. Ліста інструмент, в якому об'єдналися два – орган і фортепіано – «Harmoniumflugel», або «Piano-Orgue. Історія його створення така, що має пряме відношення до зворушливого контексту «Молитви», тому наведемо історичні факти. Приблизно з 1837 р. (тобто, з 25-26 р.) Ф. Ліст получав відомості про розширення можливостей роялю і фортепіано, про які постійно розмовляв, запитував. В 1843 р. (в 32 р.) він в Санкт-Петербурзі перед своїм концертом познайомився з *двомануальним* органом, названим «фортепіано-оркестр» і за його проханням у 1853-1854 *рр.* майстерні «Олександр та сини» і «Гер Ерар» (що були рекомендовані Г. Берліозом) створили для **Ф. Ліста** новий інструмент з **трьома** мануалами, **шістнадцятьма** реєстровими рукоятями, **чотирма** педалями (по дві від фісгармонії та фортепіано). 20 липня 1854 р. інструмент перевезений з Парижу у Веймар, 11 серпня – в Альтенбург, де з 1849 р. на другому поверсі найманого княгинею К. Вітгенштейн замку у передмісті Веймару жив Ф. Ліст. Він мріяв удосконалити фортепіано і бачив за цим інструментом велике майбутнє, що «об'єднає і сконцентрує усе звукове мистецтво». Ф. Ліст дав концерт для невеликого кола людей у вересні 1854 р., де серед творів інших композиторів прозвучав *тільки* один його власний: «**Ave Maria**» з циклу «Поетичні та релігійні гармонії» [28, с.28, 29, 31]. Твору, заповітному за текстом Молитви та Посвятою, зв'язаний з Кароліною, їх першими місяцями кохання.

3) «Під знаком святої Цецилії» [12, П т., с. 246], відомої католицької подвижниці, діви-великомучениці, покровительки музикантів, проходив пізній період фортепіанної творчості Л. Бетховена (якого, за свідченням перших біографів Ф. Ліста, він знав з отрочого віку, з 13 квітня 1822 р. [18, с. 527]). Святу II-III століть найчастіше зображають граючою на органі або інших музичних інструментах, з квітами; до неї та її чоловіка, римського аристократа Валерія, з яким вони жили у обітниці чесноти, спускався *Янгол* й покладав на їх голови вінки з роз та лілій [52, с. 610-611].

Ф. Лісту належить молитва для жіночого альта у супроводі «Orgel oder Harmonium» (органу або фісгармонії) «**Sancta Caecilia**» («Свята Цецилія» – 1834 р. – 1 ред., 2 ред. – 1874 р., Ф. Лісту 23 та 63 роки). Твір нагадує частину з **іконного складнику**: перегукується інтонаційно, жанрово, а в деяких фрагментах і фактурно, і гармонійною [37, с. 26-27] мовою – з вокальною та органною «Молитвою» («Gebet»). Своєрідний, невеликий за масштабами, «молитовний триптих» Ф. Ліста об'єднується ще й спокійним розгортанням змісту у темпах *Andante* та *Langsam*. Осмислення «триптиху» відбувається на наш погляд, в метафізичному часо-просторі творчості 70-х років (в періоді 60-річної декади життєвого шляху Ф. Ліста).

Основне тональне оточення музики «**Sancta Caecilia**» має своєрідний підтекст зв'язку з ладотональним планом вокальної «Молитви» на слова М. Лермонтова-Ф. Боденштедта, тому проаналізуємо більш детально. План розпочинається під знаком алюзії григоріанського наспіву фрігійського *cis-moll* – іонійського *A-dur*; далі продовжується ладовою мінливістю гармонійного *fis-moll* – дорійського *h-moll*; «молитовним заклинанням» низхідних григоріанських тетраходів, які поступово, невпинно сходять крок за кроком (33-38 тт.) й «силою» перевтілення, завдяки гармонійному варіюванню, досягають кульмінаційного *Cis-dur* (39 т.) з оновленою алюзією фрігійського *eis-moll* (!), чудове забарвлення якого ніби «просвітлюється» на сильних долях з «середини» *Cis-dur* (40, 42, 48-49 тт.), допомагаючи піднесеного настрою у звучанні хоралу з акордами стародавньої висхідної «золотої ходи валторни-«**cornò**»» (*Cis-dur: T6-D5/3-неповний T5/3; – 47 т.*).

На другий, вищий виток звукової спіралі підіймаються зв'язки інтонаційної пластики та ладотональностей в музичному просторі «**Sancta Caecilia**». При використанні методики «орієнтованих графів» Л. Ейлера, видатного швейцарського математика, фізика, акустика, астронома, оптика, музиканта-теоретика XVIII ст. (жив в Росії з 1727 р., за століття до творчості трьох авторів «Молитви»), подібне формотворення асоціюється з двох- та трьохплановою *архітектонікою* християнських ікон. Наприклад, «Воскресіння Христове та Анастасис (Зішестя до Аду)» з 12 та з 16 клемами (XVII-XIX), «Святий Георгій (Юрій) Переможець з отроком на коні» (XIII ст.; французького майстра з Леванте; унікальне за зображенням і графікою ліній), «Різдво Христове» (XVI ст.), «Вогняне вознесіння пророка Іллі» (XIX ст.), «Преображення» (XIX ст.) – з Каталогу Британського музею (Robin Cormack)...

Слово на латині – «**Cor**» («**серце**»), багато разів проспіване в молитві «Святої Цецилії»: «*Fiat cor meum immaculatum*» («Нехай **серце** моє буде непорочним»), – карбується зі словами вокальної партії «*ut non confudar*» («щоби я не був осоромлений»). Зримо стає іконописний символ *палаючого серця* святої, піднесеного гаслом Любові, **чистоту** якого ніщо не може перемогти! Музика і поетична основа з середини композиції розходяться на Два плани: вербальний залишається на тому ж рівні, *постійно* повторюючи оці два молитовні постулати, а музичний, «відштовхуючись», виходить оновлений на інший, духовний, рівень з більш високою Образною драматургією. Саме музичний ряд кульмінацією *Cis-dur* (43-48 тт.) завершує три частини молитви (17-12-17 тт.), а *postludia* інтонаційно та лад-функціонально *конспектує* «домовлене» (49-62 тт.). Визнаємо *три ряди інформації* складових прошарків молитовного стану: архітектонічний, сонористичний та філософсько-психологічний.

Органна партія в «**Sancta Caecilia**», на наш погляд, відтворює образ внутрішньої, «сердешної партії». Два вступних такти григоріанської монодії з лейт-образом «натхненого серця» («*Fiat cor*») тихо (*pp*) «пролонгуються» вслід за органом в альтовому тембрі («партія *solo*») – тими ж звуками, на тій же висоті, вже у вербальному ряді, розгортаючи інтонаційне ядро до 3-х-голосного хоралу (I ч.), 4-х та іноді 6-голосся (II-III ч.) з обережною, вишуканою «мережкою» імітаційної поліфонії (3-8 та 9-10 і далі тт.). А в основі щільності фактури (І. Котляревський) збережено синтез монодії з гармонійною семантикою хорального багатоголосся.

Тотожне, але по-іншому, і в «Молитві» на слова М. Лермонтова-Ф. Боденштедта: від одного звуку басового тембру малої («оксамитової») октави народжується й розгортається складний, багаторівневий, а на поверхні простий і знайомий музичний контекст. Прослідкуємо важливі стилеві компоненти цих молитовних творів Ф. Ліста.

Від серця композитора до серця слухача і виконавця проливаються сокровенні почуття й, вистраждані, вони зустрічаються в *postludia* «**Sancta Caecilia**»: 14 тактів сакральної Євангельської ходи екрануються «14 зупинками до Голгофи, після яких – Світле Воскресіння». «*Так белой розой, чей венец раскрылся, / Являлась мне святая рать высот*» (Данте, переклад М. Лозінського; піснь XXXI, 1-2)... Ритм неспішної, легкої, майже не відчутної, строгої ходи... Отак Три янголи охороняють *Вхід до Раю*: їх світлі очі можуть бути несподівано суворими, відповідальними – фреска В. Васнецова на

другому поверсі собору святого Володимира в Києві над Царськими Воротами. Тихе (*p*) гармонійне варіювання «лейт-інтонації серця» з ладотональним «пунктиром» *eis-moll-ais-moll-fis-moll* знаком «згортання подій» витончено передають засобами музичної виразності лістовський досвід духовного преображення внутрішнього світу музики душі...

Спробуємо пережити цей незрівняний, дуже очікуваний досвід, спираючись на точні композиторські вказівки (Н. Кашкадамова). Хвиляста мелодія коди «дорогоцінними зірками» Любові (св. Франциск з Ассизи) стійкими інтонаціями «спалахує» на основних звуках Т6 A-dur (*cis-a, cis-a; a-e; e-cis*), спускається з вершини-джерела в межах чистої октави (*cis2-cis1*); складні мотиви з частками давніх хоралів (в.3, ч.4, м.3, секундні коливання) мають ямбічну пульсацію в масштабах 2+2+3+3 тт.(4+6=10, піфагорійська сакральна декада), що позитивно заспокоює, «колише», пригальмовує рух; динаміка *p; dolcissimo, rallentando, un poco rit.*; довга фермата – усе допомагає фізично відчутти знайоме тепло світлого променю Любові в серці, яке справило молитву...

Подивимось пульсації енергетичних кульмінацій. В зоні «точки золотого перетину» цілого твору – перша поява *Cis-dur* (мажоро-мінор A-dur, Домінанта *fis-moll*) з «абрисом» *eis-moll* (39-40 тт.), а в зоні III-ї частини та Коди – ремінісценція «*eis-moll-as-moll-fis-moll*», що подано фрагментарно горизонтальним паліндромом (тобто, дзеркально – 49-52 тт.). «Спогад» базується на однотерцієвій та паралельній функціональності до основного мажорного центру A-dur: однотерцієва домінанта–однотерцієва тоніка–паралельний мінор (системний лістовський **остов** на рівні гармонії вищого гатунку у «відкритому завершенні» форми – «*d-t-s*»). В кінці молитви в партії «альта **solo**» тричі проспівується головне: «(серце) буде непорочним», і музика «домовляє» про чистоту душі, якої «нічого соромитись» (див. вище другий постулат молитви). Після страждання («бути осоромленим»), серцем тихо відчувається спасіння. Перш за все, цей основний відтінок вносить тональність та гармонійна мова: заспокійливо-ніжна плагальність заключає молитву «*Sancta Saecilia*» в A-dur – тональності, яка асоціюється з «політом янголів» (Е. Бодки), з «теплыми і яскравими жовто-червоними тонами» (Келлер), з «ніжною трьохзначністю дієзів», з «символом шляху до Богу, до Трійці» (Г. Овсянкіна).

Музика Ф. Ліста в «Молитві» «В минуту жизни трудную...» розпочинає свій сакральний шлях спільним тоном *f* тональностей *d-moll-Des-dur* і закінчує в *Es-dur*. Відносно не зафіксованого до сих пір в професійній та храмовій музиці подібного **однотерцієвого ядра** семантики тонального плану з його завершенням в **Es-dur, тобто в функції Неаполітанської субдомінанти**, – виділяємо двох композиторів, вшанованих Ф. Лістом (і його батьком):

1) відомо відношення *Й.С. Баха* до *Es-dur*, як до символу звукової проекції Християнської Святої Трійці на Землі, а також є сучасне ствердження – «Трьох бемольна (мажорна) тональність символізує ідеальну божественну любов» [36, с. 98];

2) наводимо споглядальне спостереження Л. Кирилліної: «Улюбленою тональністю *Бетховена* з самого початку й до останніх творів залишається *Es-dur* <...> Можливо, ця тональність найбільш адекватно відповідала внутрішньому строю його особистості – складної, але цілної; спрямованої до піднесеного, але не одірваної від реальності; універсальної, однак завжди пізнаною» [12, I том, с. 215]. (Чи не відчутні в цій характеристиці чіткі паралелі з обліком Ф. Ліста?!).

4) Під знаком символу об'єднання мистецтва, віри і любові, на Україні Ф. Лістом завершена робота над **другою** редакцією дивовижного, сучасного за еволюційним задумом, циклу «Поетичні та релігійні гармонії», серед яких особливою красою і вишуканістю наділений не тільки № 2 «**Ave Maria**» (рукою Ф. Ліста записано «27 березня 1847» в с. Воронинці), але й № 10 «**Cantique d'Amour**» («Гімн Любові»; створено тоді ж, у 1847 р., а в цикл включено пізніше). Ці дві п'єси освятили наступні шедеври світового рівня та особливу ауру земного й небесного кохання.

5) Під знаком Ісуса Христа і святих Франциска з Ассизи, Єлизавети Угорської випромінювало останнє 25-річчя життя Ф. Ліста, таке трагічне і мудре, радісне і схвильоване порозумінням істини, освячене великою долею служіння. З пошаною привернемо увагу на ведучі духовні лінії: «Дві Легенди» – а) за 16-ю главою «Фіоретті (“Квіточки”) св. Франциска Ассизського» та б) за 35-ю главою життєпису «Св. Франциск з Паоли гуляє по воді» (фортепіанна посвята «Проповіді птахам» та хорова – про переправу на поверхні Мессінської затоки на плащі, коли човнярі відмовились виконувати свою роботу (1863 р., Лісту 52 р.).

Враховуючи новації у музичній творчості відносно прихильності Ф. Ліста до суміжних видів мистецтв, наводимо приклади з живопису, як цікаві паралелі, що підтверджують інтерес композитора до самих високих прикладів синергії. М. Реріх написав картину «Святий Франциск», де зобразив розмову з птахами, а в статті «Любов непереможна» художник запитує «У чому міститься могутній світовий магніт Святого Франциска?». І відповідає: «Він знав незвичайну міць *молитви серця*, яка *єдина може привести до дійсної любові*. Для Нього любов була не абстрактністю, але суттєвим живленням Його духу. І ще одна чудова якість просвічує нам Обличчя Святого Франциска. **Він ніколи не осуджував**» [39, с. 127; виділене мною – В.Т.]

Відсвіт чистоти св. Франциска, на наше сприйняття, має **керуючий стиль** поведінки Ф. Ліста та у багатьох його творах. Крім того, навіть його ім'я – теж від імені святого Франциска з Асизи. Посвята імені (як припускають деякі дослідники) відбулася за бажанням батька композитора, який два роки був у ордені францисканців і потім усе життя підтримував зв'язок з одним з них. При хрещенні в документах єдиного сина записано на латині «Franciscus». Сам Ліст теж підтримував зв'язок з орденем і в останні роки вступив до нього.

Відносно Другої Легенди («ходіння по воді») Ф. Ліст написав: «Один з найбільш відомих художників сучасної Німеччини Г. Штейнле надихнувся цією історією і зобразив на чудовому малюнку, власником якого я зобов'язаний доброті кн. Вітгенштейн» [26, с. 826]. Вбачається алюзія на самого композитора, який спроможний піднятися над хвилями «морю земного життя» й, простягнувши руку до Світла, що є Ісус Христос, сміливо перетинати хвилі-перешкоди на «плащанотних аркушах» своїх творів. На таку думку наводить графіка малюнку зі св. Франциском, надрукованому в угорському виданні [62, с. 137, № 268]. Напевно, це теж є своєрідним символом, який не просто подарований любимою жінкою, яка мріяла про велич композиторської праці для людства у свого любимого.

6) Ораторія «Легенда про святу Єлизавету» (1862 р., Ф. Лісту 51 р.), ораторія «Христос» (1866 р., Ф. Лісту 55 р.)... Саме поняття «з *ора-торії*» надходить з глибини віків. Відомо, що слово «ораторія» має одне з давніх походжень від назви особливої кімнати «**оро**» у храмі, в якій читалися молитви та Псалтир; читалися **урочисто**, серцем («**Ур**» на давній духовній мові, на санскриті – «**Світло**»). Серцем, палаючим любов'ю і вірою, горем і радістю створені й **ці ораторії Ф. Ліста**.

Сучасний російський композитор С. Левін написав молитовну сповідь для басу і фортепіано «Христос» (на слова М. Гумільова) з відкритою семантикою висхідних тональних паралелей від мінору до мажору: h-moll – D-dur, з символікою «ходи Великого Подорожнього». В її ритмоінтонаціях відчувається, наскільки міцно духовна велич Господа проникає магнітом подвигу, *зцілює й оновлює* людство, планету. *Світле, позитивне оновлення* стає самим головним лейтмотивом моно-розвитку музики душі у наш час. «Людина у процесі духовного відродження розширює сферу своєї діяльності до масштабів Всесвіту», – стверджує один із когорти тих сучасних вчених, які на особистій практиці досліджують доленосні поради Ісуса Христа [8, с. 119]. Відомо, як цінується духовний спів людей, коли він закликає до радості і натхнення, і як боляче пам'ятати страждання Великого Учителя і Його послідовників... П. Чайковський щиро відгукнувся на «Легенду про святу Єлизавету»: «...е отакі невідпорно зворушливі епізоди <...> з якими ніщо подібне не може зрівнятися» [25, с. 663].

На наш погляд, історія святої невинуватою яскраво проявилася у творчому житті Ф. Ліста. Наприклад, у кн. Сайн-Вітгенштейн-Берлебург, народженою Іванівською, – *три імені: Жанна-Єлизавета-Кароліна*... А свята Єлизавета, принцеса з династії Арпад (1207-1231) у 14 років була віддана заміж за Людвіга, ланграфа Тюрингії, який через 6 років помер. Після того *Єлизавета* вступила до ордену *святого Франциска* у Марбурзі. Вона була дуже схильна допомагати обіднілим, чоловік не дозволяв їй це робити, переслідував. Один раз, коли вона несла допомогу, він вимагав показати, що вона несе, і раптом усе перетворилося у «квіти вищої свідомості серця людини – рози»; хвора страшна дитина, яку вона поклала на своє ліжко, перетворилася на очах роздратованого чоловіка на чистеньку гарну малечу Христа [52, с. 233]. Кароліна теж рано була віддана за кн. Вітгенштейна, який не розділяв її погляди, серйозність філософських та теологічних роздумів й глибокі знання з літератури, поезії, суміжних видів мистецтва; він постійно був відсутній, жив при дворі у Петербурзі, полюблив світські розваги, бали, критично й недовірливо відносився до її інтересів (за свідомством біографів)...

Ф. Ліст використав з легенди про святу Єлизавету Шість епізодів, що відтворені на фресках Моріца Швінда, німецького художника-живописця (в Вартбурзі, де жила свята, і коли загинув її чоловік в поході хрестоносців, його мати вигнала святу з їх родового замку, її дратувала любов і пошана простолюдинів до Єлизавети тощо). Лейтмотивна система з використанням інтонацій григоріанських хоралів в поєднанні з прекрасною угорською народною мелодією, показаною скрипалем Еде Ремені, відкрила ще одну новацію методу Ф. Ліста, що дала значні наслідки.

4. Чи не є це семантикою життєвого висновку у творчості Ф. Ліста? Принцип монотематизму з різноманітним розгортанням *початкової idea* можна уточнити як «результат досвіду» (Гете), як задіяну духовну програму «універсальних начал» (Платон), як «універсалії специфічні, що охоплюють *сутнісне ядро музичного мистецтва*» (В. Медушевський) [38, с. 83, 130; 23, с. 178]. Цей принцип не тільки відтворює мікро- і макропричину Життя, але й активізує її наслідки на інтуїтивних планах й переводить у фізичний. На наш погляд, він є *музичним аналогом* Світобудови і взагалі Життя во всіх його аспектах (за Піфагором, І. Кеплером, А. Ейнштейном). Ф. Ліст **перший** інтуїтивно його систематизував у законах музичної творчості, можливо, за рахунок: а) методу оновлення музики завдяки витончених програмних взаємовідношень із суміжними видами мистецтв, б) створенню нової музичної форми-процесу в одночастинності як відсвіт життєвого принципу *множини у єдності*; в)

майстерного перегляду традицій гри на фортепіано, коли «в руках однієї людини грає справжній симфонічний оркестр» (Н. Кашкадамова) – нові образи, ритміка, фактура, фігураційне письмо, гармонія, прийоми видобування звуку, педалізація тощо [56, с. 51-84; 57, с. 151-157; 11, с. 254-284; 18, с. 55].

5. Доленосно, що дух *міланського Різдва* освятив нову традицію в системі «рояль-піаніст-слухачі», коли Ф. Ліст **вперше** в історії культури вивів інструмент з салонів у великий зал La Scala до трьохтисячної публіки. Ф. Ліст «повністю змінив уяву про те, що можуть зробити руки людини <...> «Ніколи ще рояль не виробляв такого ефекту», – сказав Ліст своєму фортепіанному майстру <...> Після цього Ліст аранжував для фортепіано симфонії Бетховена, заявивши, що в музиці не існує того, що не можливо було би відтворити на роялі» [18, с. 55-56]. Відбулося творче відкриття в грудні 1837 р. (Лісту тільки-но виконалося 25 років!). Саме в цей час композитор отримав перші свідчення про можливість проявів нових варіантів синтезованих інструментів – фортепіано з фісгармонією або органом...

Ф. Ліст у *січні 1839* року в Римі (за 8 років до Києва) «дав *перший в історії сольний фортеп'яний концерт* – всю програму виконав сам, без участі інших музикантів <...> Наступного року під час гастролей в Англії було знайдено відповідну назву: **фортеп'яний речиталь**» [11, с. 254] (1840 р., Ф. Лісту майже 29 р.).

Чи не є досвід духовної музики, в тому числі органної та пісенної «Молитви», твори, присвячені Ісусу Христу, св. Франциску, св. Єлизаветі, св. Цецілії, св. Станіславу своерідним **«молитовним речиталем»**, який дав багатющі наслідки у творчості А. Брукнера, Ц. Франка, Г. Малера, О. Мессіана, А. Пярта, С. Рахманінова, Г. Свиридова, Л. Дичко, В. Сильвестрова, В. Степурко, І. Олексійчук? А яка могутня сила проходила крізь його духовну систему під час виконавства, і хто до нього і після нього зумів «увірватися» отак шквально й переможно, демонструючи зовсім нове, непередбачене, закликаючи до віри у свої сили, до подвигу, до подолання любых перешкод? «Протягом *восьми років* (1839-1847) музикант об'їхав цілий континент <...> і розмах його концертної діяльності *перевершили все, що було на той час відомо*» [11, с. 253; курсив мій – В.-Т.].

Живий символ справжньої, а не ритуально-імітаторської Молитви надихає талановиту людину на працю заради людей і нових стосунків у суспільному житті, а на інтуїтивних процесах внутрішньої свідомості отримує Літургічну засаду Євхаристії у всіх знакових подіях життя й творчості. На прикладі праці Ф. Ліста, його життєвого й творчого досвіду пізнається *внутрішня сила* молитовного стояння, як співзвуччя з пульсом вищою Гармонії, що єднає усе живе в усіх світах. Ця синхронізація на *ранніх* періодах життя може й не усвідомлюватися, але *покличе* після страждань і труднощів до відкриття *нового* засобу мислення. Що і зробив Ф. Ліст. У якій би сфері не побував високий промінь його свідомості, отам було новаторство, свіжий погляд, відкриття, заклик піднятися до несподіваного, зрозуміти прекрасне.

Доказом цього є діяльність Ф. Ліста. Наприклад, йому, «улюбленцю *молодого Парижу*, був 21-й рік, коли концерт Паганіні під час епідемії холери викликав у його свідомості «сліпучий спалах», який змінив усе його подальше музичне життя» [18, с. 55]. У слухачів концертів Паганіні, коли він *грав під час епідемії (!)*, а **Ліст був присутній**, – «уса біль й усе горе виходили назавжди; люди забували про смерть і про страх, якій ще хутче ніж смерть» [18, с. 54; 11, с. 251-252]. Люди несвідомо, інтуїтивно мужніли, укріплялися й очищувалися. Відпрацьовувалася на тонких, музичних планах Євангельська теза: «Блаженні чисті серцем, бо вони будуть бачити Бога» [Мв, 5:8]. Ф. Ліст відчув справжнє потрясіння від переконання незрівнянної ні з чим позитивної лікувальної величі музики і музиканта!..

6. Нас зацікавило, в зв'язку з вище наведеним, дослідження, зроблене у ХХ ст. Т. Івановою, в якому спостерігаються канали честі, порядності поета М. Лермонтова, його відгук з дитинства та юнацтва на крайні у негативному відношенні прояви у близького оточення, пропонується психологічний тест про становлення еволюційного процесу у певних рисах поета, що *миттєво* змінювали його характер, висновки, і навіть близькі люди цього не помічали, судили за імпульсами зовнішньо виражених емоцій [10].

Один з «самих серйозних, розумних, щиро поважних артистів нашого часу» (вислів Левона Аюпяна) – австрійський піаніст Альфред Брендель, знавець творчості Ф. Ліста – писав: «Біля особистості Ліста, як і Паганіні, склалися легенди та *небувальщини* <...>. Для того, щоби вірно провести межу між Лістом – об'єктом поклоніння і Лістом фільмів та ілюстрацій, треба володіти точними знаннями й *доброю волею*» [2, с. 8, 20; курсив мій – В.-Т.].

Подібне відбувалося і в житті М. Лермонтова. Поет на спровокованій дуелі попросив пробачення і підняв свій пістолет угору, а у відповідь противник близько підійшов до нього і зробив *прямий постріл*. Ф. Ліст не отримав на фізичному плані отакий самий постріл, але скільки він їх сприйняв на тонкому плані, в сокровенному співі свого серця?!

7. Надзвичайно, що саме Фрідріх Мартін фон Боденштедт «став отим єдиним» (за уточненням М. Салтикова-Щедрина), хто «не вияснює нам усього Лермонтова, але <...> вказує, з якими вимогами

слідє приступити до характеристики цієї особистості». Наводимо цитату Ф. Боденштедта: «Вимовляючи суд над розумом, що виходить з ряду звичайних, слідє брати мірилом не те, що у нього є спільного з натовпом, який стоїть нижче його, але те, що відрізняє його від цього натовпу та піднімає над ним. Недоліки Лермонтова були недоліками усього *світського молодого* покоління в Росії, але *гідності* його не було ні у кого» [10, с. 29-31; курсив мій – В.-Т.]. **Висновок Ф. Боденштедта відносно М. Лермонтова сміливо можна віднести й до Ф. Ліста...**

Ф. Боденштедт – професор слов'янських та старогрецьких мов у Мюнхені, певний час жив в Росії (1841-1843), домашній вчитель у домі **Голіцина**, автор **двохтомного** (!) видання «Поетична спадщина Лермонтова» (1854 р.). Він був особисто знайомий з поетом (Москва, 1841 р.) і після його загибелі він досить трудно розшукав та зустрівся з одним із секундантів рокової дуелі – близьким другом М. Лермонтова і його товаришем по службі – М. Глебовим.

Біограф М. Лермонтова П. Виковатов писав: «Боденштедт перевів не тільки усі кращі твори Лермонтова, але й багато з юнацьких його творів, й усюди *точно* дотримувався духу і змісту» [55, с. 29; курсив мій – В.-Т.]. Важливого значення мала післямова до цього видання, в якій Ф. Боденштедт дав *першу в мемуарній літературі* про поета характеристику М. Лермонтова [14, с. 662].

Ф. Боденштедт також написав унікальне дослідження про українську поезію «Die poetische Ukraine» («Поетична Україна»). Отже, **усі трое співаєторів «Молитви»**, кожен особисто, досить глибоко доторкнулися й до явища України.

8. При аналізі та виконанні вказаної пісні Ф. Ліста ці факти є дуже важливими, вони підтверджують високий рівень життєвої необхідності єднання трьох її авторів, де творчий вогонь композитора став ведучим, синергійним. Відповідальна, мужня й романтична людина простягнула сокровенну стрічку перекладацького зв'язку між словами поета і інтонаціями композитора. Треба уточнити, що Ф. Боденштейн теж зустрівся з опором та непорозумінням відносно своєї подвижницької діяльності, особливо в перекладах та друкуванні східних (персидська, азербайджанська) культур, мовою яких він володів: брав уроки у азербайджанського поета Мірзи Шафи Вазеха під час мешкання у Москві і зустрічі з М. Лермонтовим (в оцих мовних аспектах є теж оригінальні паралелі між поетами).

Ф. Ліст не знав руську мову, але його глибоко цікавила творчість російських композиторів, літераторів, художників, багатьом він щиро допоміг. «К. Вітгенштейн добре знала і любила руську художню літературу й зіграла неабияку роль у ознайомленні з нею Ліста...Вона же, ймовірно, прилучила Ліста до поезії <...> Лермонтова» [25, с. 672].

Про вірш «В минуту жизни трудную...» в ХХ ст. сказано: «Сила ж очарування лермонтовського слова отака, що **самий вірш стає свого роду молитвою**» [50, с. 47; виділено мною – В.-Т.]. Можливо, тому його рядків зверталися, крім Ф. Ліста: на руський текст П. Булахов, О. Гурильов, О. Даргомижзький, М. Глінка, Е. Направник, А. Рубінштейн; на німецькій І. Шеллендорф [Ingebord (Starck) von Schellendorf]; а також Марта Г. Біанчі [Marta G Bianchi].

Проаналізуємо виконавські аспекти «Молитви» Ф. Ліста на слова М. Лермонтова у перекладі Ф. Боденштедта, враховуючи певні історичні та інтерпретаційні паралелі⁴.

II

Пісня має дуже повільну швидкість розгортання – *Langsam*, складний врівноважений розмір – 4/4, оригінальну ладоінтонаційну фабулу, щільність фактурного розгортання, аналогічну змістовній щільності: монодія та хорал, рецитація на тонко відібраному у функціональному відношенні акордовому складі, кристалізація вертикалі як наслідок горизонтальної стрічки, з алюзією «обгортання» поступово зростаючих співзвучностей чарунок у вишуканий сонористичний ланцюжок. Масштабні збереження «обгортання» підлягають пульсаціям у межах структурно-логічних схем за досить неоднозначним цифровим рядом «природи неквадратності» (за В. Холоповою).

Гармонійна мова має *трьохфазове* переключення ладотональної функціональності: 1) в *початковому періоді* перше речення у **d-moll**, друге в однотерцієвому **Des-dur** після «закадровим» енгармонічним переключенням на межі речень; 2) завершення висхідного «акордового сковзання» *середини* дає результат переключення Des-dur на Cis-dur та функціональне «перекрашування» початкової S в D; 3) *фінальна* енгармонічна заміна звуку **dis2** на **es2**, після якої – несподіваний вступ **Es-dur** на слова «*Neu, mir wird so leicht*» (у М. Лермонтова «*и так легко*») (44-45 тт., за декілька тактів до завершення твору).

1. Форма-процес ідентична структурній поетиці віршу. Вона відтворена з *трьох* архітектонічних констант, що розвиваються у межах **висхідного спіралеподібного руху**. Чітко розташовані змістовні

⁴ Див.: нотне видання [22, с. 103-104]. Н. Кашкадамова відмічає: «В середині ХІХст. Ліст був одним з перших піаністів, хто зацікавлено і сміливо розвивав мистецтво виконавської інтерпретації» [11, с. 257].

алюзії: 1) молитва серця, яка спасає від труднощів життя, 2) внутрішній стан, в якому починає відчуватися зростаюча поточна дія святої сили молитви, 3) відгук душі на духовне очищення – утішення, благоговіння, «Подячний спів» – коротко, тихо.

Пригадується Adagio з «Голіцинського» квартету оп. 132 (№ 15; 1824-1825) Л. Бетховена. Подячний стан заповітом проявляється у музиці обох авторів сугубо в ліричному жанрі, в пізньому періоді творчості, і у композиціях теж на третьому етапі розвитку твору – що є властивим і прихильним для молитовного процесу та Літургійного розвитку. «Що стосується мене – Боже правий! – то моє царство у повітрі», «Мені ж миліше усього царство духу» – писав Л. Бетховен у листах [12, II т., с. 236-237]. І до цього треба відноситися серйозно! В мотиваціях Ф. Ліста ми часто зустрічаємося з аналогічним.

Наводимо авторські вказівки Л. Бетховена, такі ж дорогоцінні за «символікою видужання», як і авторські у вокальній мініатюрі Ф. Ліста. «Священна вдячна пісня вилікуваного Божеству. У лідійському ладі», – написав Л. Бетховен, і його «авторські вказівки та ремарки утворюють декілька прошарків, і кожен заслуговує тлумачення <...> Поняття “видужання” в містичному контексті може бути тлумачено не у матеріально-фізіологічному сенсі, а й у духовному» [12, II т., с. 453].

Символічний контекст має вірш «Видужуючий» Франца Грільпарцера (Австрія, 1820): «Позади тепер тревога, / И душа моя светла»: «Відчуваючи прилив нових сил» – отак написав Л. Бетховен при вступі другої теми в квартеті. «В созвучьи слов живих... / С души как бремя скатится», – співається в другій і третій частинах «Молитви» Ф. Ліста...

В Adagio Л. Бетховена «форма головної теми неординарна і орієнтована на старовинні зразки невеликих обробок церковних мелодій – версети <...> розвиток переживає лише основна, хоральна, тема <...> подібне існувало в музичній практиці починаючи з давніших часів – але тільки у вокальній музиці переважно усної традиції <...> остання варіація “Подячної пісні” супроводжується ремаркою “З потаємним почуттям” [12, II т., с. 454-458; курсив мій – В.-Т.]

Висновок, зроблений у сучасній, рідкісній, одній з самих повних на сей час в Європі монографій Л. Бетховена, – настільки вражаючий за стильовим та духовним перегуком між «Gebet» Ф. Ліста і «Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit» Л. Бетховена, – що вважається необхідним привести його майже повністю: «Нічого подібного цьому Adagio ми у віденських класиків не зустрінемо. Отут відтворюється не звичайний для XVIII віку “церковний” стиль, а сам дух музики, існуючий у далекому минулому: музики, позбавленої сучасних яскравих емоцій (але наділеної іншими, не менш глибокими емоціями); музики, в якій інакше тече час <...> музики, в якій знято протиріччя між вокальним і інструментальним началом <...> Цей прорив в “інбуття” не може не потрясати, скільки разів не слухаєш “Подячну пісню” (в інших перекладах – “Подячну молитву», – В.-Т.) й не намагаєшся проникнути у її таємницю» [12, II т., с. 456; виділено мною – В.-Т.]

В духовних творах Ф. Ліста зустрічаємо переконливу позицію щодо обробок та трансформації старовинних одноголосних наспівів григоріанського хоралу з антифонарію VII ст., а також знаменитих секвенцій і лауд – жанру, появу якого зв’язують з ім’ям св. Франциска з Асизи. Він сам був поетом і музикантом, а його послідовники у XIII столітті стали творцями найбільш прославлених секвенцій «Stabat Mater» і «Dies irae» [21, с. 23-25, 47, 368]. Від лауди в «Молитві» Ф. Ліста – висхідний квартсекстакордовий мотив, який двічі (секвентно) звучить в II ч., (середина твору; 19-21, 24-26 тт.). Ніби сам «живий дух молитви» таємно й велично, гімном славослов’ям «лаудую» підіймає переможний стан в душі: «Есть сила благодатная...и дышит непонятная, святая прелесть...».

2. Власне кажучи, подібні результати керуються законами Літургійного сприймання Життя. Ф. Ліст досконало знав Месу, глибоко розбирався й відчував Її «Алетейю» – даність, яка присутня в світі, але пізнається не зовнішньо і чекає свого проявлення через творчі дії. Згадаємо також і про Літургійну сюжетіку «Божественної комедії» Данте, символіку якої вивчав Ф. Ліст.

Пропонуємо в уяві вишикувати містичним рядом часо-просторову спіраль та відпустити її лінії за вертикаллю у минуле і майбутнє.

Почнемо з прото-ядра спіралі: «Adagio струнного квартету оп. 132 Л. Бетховена – “Молитва” Ф. Ліста – Ф. Боденштедта – М. Лермонтова – Тріада творів Ф. Ліста на текст Данте». Останні – «своєрідний цикл у циклі. Одночастинна соната-фантазія, двохчастинна симфонія, органний триптих <...>» [42, с. 157].

Ппульсом «1-2-3» зростає «просторове дихання» головних дантових сакралій Ф. Ліста! – В.-Т.).

«Кругова концепція сонати варіативно відтворює “циклічну концепцію” дантової “Комедії” (В. Бранка), а також платонову уяву про ідеальне мистецтво як про “давні священні танки”, що символізують вічне повторення у природі» [42, с. 163].

Вочевидь накреслюється метафізична сфера унікальної корекції філософського мислення – розосередженого майже через 500 років після Данте, концентрованого у вік романтиків символом – «від серця до Серця». Музично він шліфувався на усіх рівнях композиції складним «ядром» синергії, initium’ом оригінальної взірцевої тріади «І:М:Т». Тріади, яку констатували Аристотель у поезії,

Б. Асаф'єв, В. Бобровський у музиці, Й.С. Бах, Л. Бетховен, Ф. Ліст у формі-процесі. «Initium : movere {або moto} : terminus»-«Початок : розвиток (ядра)-{або загальний рух} : завершення» (за термінологією А. Аграновської-Ласкової). В бароковому стилі *terminus* «великого ядра», що систематизується в завершенні першого етапу розвитку музичної думки (в періоді типу розгортання), – має **відкритість** у **висхідну** тональну сферу домінантового спрямування. Слово «*домінанта*» було започатковане як поняття «**Господь**» в період становлення усвідомленої нотної графіки. А в творчості Й.С. Баха зустрічаються в композиції підряд й *три* тональні хвилі у домінантову, переможну за *idea*, сферу *terminus'a*. Наприклад, Французька сюїта h-moll, Аллеманда, I ч.: D-dur–fis-moll–Fis-dur, – метафізичний план якої передає враження вогняного каскаду, що загоряється із все більшою силою Світла. Згадаємо розшифровку поняття «Allemanda», його давній етимон за походженням, : «Alle Mann edler und freyer» – «Усі благородні і вільні люди!» (подане Б. Яворським).

Дослідник наведеного вище «сакрального універсуму сонати-фантазії Ф. Ліста “Після прочитання Данте”» О. Роценко (Аверьянова) констатує, що відпрацьовується **унікальна форма-структура** сонати-фантазії, в якій композитор задіяв методуку «гри у дзеркало – принцип поеми Данте <...> (що) обумовлює *поліхромність* драматургії сонати». О. Роценко (Аверьянова) відтворює, на наш погляд, адекватну геніальній конструкції поетиці і музики оригінальну схемну композицію, яка вже сама по собі є «аналітичним дзеркалом» авторської духовної фантазії до специфічного виявлення «розгорнутої форми», що *структує* магічне, *медіює* протилежності <...> і є *відкриванням* “доступу у безсмертя”» [42, с. 164, 166-167; курсив мій – В.-Т.].

Тобто, і в сонаті-фантазії, і ширше – в Дантовій макро-трилогії, куди вона входить, – відбувається *тричі* піднесений рухливо-хвильовий *terminus*. А в його основі – *трьохступеневе* сходження душі до Світла. Паралель з «Молитвою» Ф. Ліста тим більш доречна, що «Данте усіма силами натякає на зв'язок свого Першого Кохання, Беатриче, саме зі Святою Землею», з Євангельськими за символікою подіями [46, с. 36].

Після XIX століття Гасло великих творів, посвячених Данте, і камерних молитовних одкровень Ф. Ліста, на наш погляд, підхоплено світлої пам'яті Б. Тищенком (в аспірантурі вчився у Д. Шостаковича). На самій межі XX–XXI ст. в його «хорео-симфонічній цикліаді» (визначення композитора) вперше здійснено *біографічне трактування* подій життя Поета і його Любові в театральній-симфонічному дійстві – в **балеті «Беатриче»**, створеного на основі **П'яти «Данте-симфоній»** (1997-2005).

Б. Тищенко признавався: «Я думав про «Беатриче» більше тридцяти п'яти років <...> Ніхто не брався за “Чистилище” (*крім Ліста*, – за словами Б.Т.) <...> Вникаючи в “Божественну комедію”, я задавав собі питання, чому Данте загубив Беатриче, що привело його до самотності <...> В розставанні Данте з Беатриче я бачу джерело багатьох трагічних поворотів його долі» [36, с. 91, 93]. **Відповідь**, на наш погляд, є в 29-30-й та поворотній 31-й піснях «Божественної Комедії», що починається з рядків «Beati quorum testa sunt peccata» («Блаженні, яких гріхи покриті») і в «імпульсивній захопливій натурі Данте» (згадується Ф. Ліст!). Душа Поета, за свідченням істот, «відмічених вищою красою», вже перетворилася на «вірного <...> що пройшов кручами й розлогами <...> **Чистилища**» (XXIX № 3 – XXXI № 130, 134-135).

Чи не відноситься подібне й до пізнього періоду творчості Ф. Ліста, чи не відкривається цією паралеллю Данте-Беатриче – Ліст-Кароліна більш тонкий прошарок «Молитви», ідентичний за втратою і знаходженням (тільки не на фізичному, а на духовно-музичному планах)? **Доленосним символом** є початок роботи Ф.Ліста над “Данте-симфонією” в с.Воронинці на Поділлі, в маєтку кн. Кароліни Вітгенштейн (дослідження Л.Вольської, А.Калениченко).

В балеті «Беатриче» конструкція «Dante-симфоній» Б. Тищенка в їх «образній семантиці» спирається, на «езотеризм поеми Данте, який виходить від християнської цифрової символіки <...>» [36, с. 92-93, 97, 104-105; 63].

Масштаб паралелей Данте А.-Ф. Ліст і Данте А.-Б. Тищенко глибоко сакральний і потребує подальшого пошуку.

В Першому віолончельному концерті Б. Тищенко (1963, 1971) *оригінально* здійснена *сучасна* трансформація **Лістовського перевтілення «mono-idea»**. Синтезом барокового розгортання музичного процесу від «звукової молекули-ембріону» до становлення головного тематизму та відтворення хвильової пульсації цілої структури – за точними законами «I:M:T». Народження животворної «музичної idea» звуком **al** в початковій сольній каденції до розламу «образу життя» методом пуантилістичної техніки з поступовим збиранням потім цього тих компонентів, з яких усе починалося й до яких **в оновленні** повернулося.

Форма-процес концерту уявляється музичним аналогом розгортання самого Життя: її спіралеподібний подвійний круговий конус (від гр. – «соснова шишка», з віддзеркаленням) може бути відтворений математичними орієнтованими графами Л. Ейлера, з графічним аналізом інструментарію, що в своїй логіці тембрового розгортання підноситься до високої «психологічної

інтерпретації» (визначення *лейт*-тембрів Першого віолончельного концерту Б. Тищенко М. Нестьевою, Б. Кацем).

Розламання процесу мислення викликає сильну тривогу вже багато століть. Проаналізоване великими художниками вслід за Данте А., Ф. Лістом – Д. Шостаковичем, Б. Лятошинським, А. Онеггером, С. Далі, А. Тарковським – досі не відчуте повністю у сьогоднішні. Наприклад, в хорівій мініатюрі засобами символічної притчі «Щедрик» В. Мужчиля з колажами М. Леонтовича і *Dies irae* композитор застерігає: довго очікувана людством Ластівка прилетить, але побачивши духовне попелище, зразу улетить. Чи в змозі сучасне людство втримати її?..

Перший Віолончельний концерт Б. Тищенко створений після творчого досвіду Ф. Ліста, 77 років потому – в середині ХХ ст., і пульсує в самій зоні вікового «золотого перетину» символічного часу. А до творчого життя Ф. Ліста К.-М. Вебер написав Концерт № 1 для кларнету з оркестром *f-moll*, де використав *варіюваний подвійний паліндром* відносно експозиції сонатної форми I ч., в *третьому* розділі – репризи – з горизонтальним та вертикальним віддзеркалюванням основних її партій та тем, фрагментарно або у цілісній структурі. Музика концерту була створена дуже хворою з дитинства, але сильною духом людиною, яка на той час полюбила жінку теж з ім'ям **Кароліна** Брандт, оперну співачку, майбутню дружину. В образній драматургії та композиції спостерігаємо серед «польотних», красивих мелодій тільки легкі натяки на «лабіринтові шукання» сучасності. Твір «першого романтика» стає у витоків дуже складних доленосних проблем і в житті К.М. Вебера, і в розгортанні подальших концепцій романтичних жанрів.

До речі, концерт створювався у **рік народження** Ф. Ліста, за наказом короля Баварії Макса Йосифа.

3. Рух композиційних функцій (В. Бобровський) в багатьох творах Ф. Ліста надзвичайно неповторний, зв'язаний з новаторськими ідеями розгортання музичного процесу.

Форма-структура «Молитви», традиційно – проста 3-хчастинна, з варіантною репризою. А от форма-процес набуває іншого значення: це наскрізний розвиток композиційної спіралі висхідної формотворчої модуляції: від 3-хчастинності на площині (нотного відтворення) піднімається монопроцес із сферичної **звукової** піраміди і форма набуває голограмні грані **октаедра**; вона модулює по вертикалі висхідною спіральною стрічкою. Мова «йде» про октаедр подвійної звукової фігури, що має надземну і підземну частину <...>. У звуковому октаедрі символізується саме та гармонія сфер інтонацій, яку мав на увазі Піфагор. Тут набувають чинності фізичні і музичні сили, що беруть участь у процесі звукового весіву» [9, с. 194-195, 343-345]. А розгортання суто **вокального** розвитку з промовлянням німецькою мовою чудесно надихається і псалмодією з її дивно відчутими паузами, і обережною декламацією, і задушевним розпівом окремих слів, що відсвічує в октаедрі позитив піднесення. Масштаби **вокальних фрагментів** кожен раз «невловимо-тихо» підсилюють спіральне розширення: 10 : 11 : 12 тт. (!).

Подібне, за нашим спостереженням, відкривалося в творчості Л. Бетховена в ліричних одкровеннях камерно-інструментальної музики [41], наприклад, у *Других частинах* фортеп'яних сонат ор. 2 № 2 та ор. 57.

1) музика рефрену сонати № 2 інтерпретується О. Купріним в «Гранатовому браслеті» віршами «Да святится имя твое», набуває при третьому, останньому проведенні повільного рондо оновлену якість після трагедійного за змістом «зриву»: малосекундовий **пульс шістнадцятих** у фактурному «полі» рондо набуває символ пульсу нового життя, нової думки, нової ідея. Поява в рефрені, октавою вище, **символу духовного** пульсу переводить форму класичного 5-частинного рондо з площини рондоподібної структури – у **сферу додекаедру** (з геометрії формотворення «правильних багатокутників» Піфагора і Платона). На рівні **функціонального** творення композиції основної теми даного рондо, на наш погляд, пояснюється один з чинників розходження у аналізі її форми-структури в двох учбових посібниках – І. Спосібна («Проста 2-частинна») і під редакцією Ю. Тюліна («Проста 3-частинна»);

2) процес **циклу** варіацій «Appassionata» пов'язаний, на наш погляд, з етимологією **розгортки ікосаедру**, з символом **вирівняного**, спокійного у ядрі, прискорення **внутрішнього** часу течії цього розгортання.

«Музичний час (на відміну від об'єктивного, реального) не є простою (лінійною) сумою елементів <...> **базова чарунка** отакої **часової структури** <...> (має) зберігати усі свої <...> специфічні (родові) ознаки поза залежності від її переміщень по вісі “минуле-майбутнє”» [49, с. 535, 537].

4. Семантика тональностей, вжитих в пісні Ф. Ліста, викликає зацікавленість, подив, захоплення.

Тональний план мініатюрної «Молитви» незамкнений, **відкритий**. План досить незвичайний навіть для творчості Ф. Ліста, який своєю особистістю сміливо прокладає новаторські шляхи у всіх напрямках, до яких доторкнувся його Божественний дар.

Тональні аспекти подані стисло, у колористичному сенсі, із сонорними виявленнями щодо поетичного тексту. Композиційне «русло» ніби самостійно прокладає свій шлях, самодостатньо «втікає»

у ту чи іншу звукову висоту й створює свій індивідуальний порядок, «керуючись» інтуїтивно-логічним методом (найважливішим у майбутньому – фізик Г. Шипов) зв'язку з поетикою тексту.

Подивимося детальніше проблему ладотональної і жанрової, тісно переплетених, сфер «Молитви». Нагадаємо: **початок – у d-moll-Des-dur, а завершення «Молитви» – в Es-dur**, у тональності **мажорної неаполітанської субдомінанти (NS)** щодо початкової. Ясно відбувається *просвітлена зміна ладу* з мінору на мажор і у початковому етапі розгортання спіралеподібного процесу, й у висхідному паліндромному повороті на фінальній стадії (в варіантній репрізі). Барокова традиція завершувати *мінор однойменним мажором* набуває особливо підтексту у духовно призначених творах. В «Молитві» – початок в тональному «полі» **однотерцієвості**, а завершення у верхньо-секундовому мажорі, з додатковим нюансом більш високого регістру і октавного тембру, зміною жанрових позицій у трактуванні мотивів – це **надзвичайно рідке явище**, можна сказати, **ексклюзивне** (див. аналізи С. Скребкова відносно модуляцій у тональності NS).

На наш погляд, втілено і емблему, і символ **«прориву»** у мислення ХХ-ХХІ століть. Зроблене в мініатюрі, відгукнеться *дзеркально* і навіть на подібних звукових і ладотональних засадах, наприклад, у **«Offertorium»** і С. Губайдулліної (Першому скрипковому концерті, – у перекладі з латини “Жертвоприношення”, або “Місце для жертвоприношення”).

Пояснимо більш карбовані деталі на основі аналізу, розкритому Майстер-класом-2011 В. Холопової, проведеного з партитурою та звучанням музики С. Губайдулліної, і порівняємо необхідне в контексті статті з музикою Ф. Ліста.

Жанр **хоралу** має наскрізний розвиток у «Gebet» Ф. Ліста, постійно завершує *кожний* важливий етап драматургії і *увесь* твір. Він розпочинає «ходу» у 2 реченні 1-ї частини під час енгармонічного перевтілення зм. sVII4/3 у d-moll на альтерований SII6/5 у Des-dur (10-11 тт.), як «неземний відгомін» відчуті поетики d-moll. Перша фортепіанна хоральна інтерлюдія (16-19 тт.) відкривала оцей процес, друга фортепіанна інтерлюдія сприяла функціональному перевтіленню, або ладофункціональному еліпсису. Завдяки останньому, вслід за кардинальною зміною драматургічної ідеї (сум – рух – досягання нової якості внутрішнього світу) змінюється і тональне забарвлення: від Des-dur через «поетику gis-moll-Gis-dur» – до Cis-dur.

В «Offertorium» і С. Губайдулліної **хорал** теж має наскрізний розвиток, постійно нагадуючи про молитовний символ у «хронологічній канві» змісту, в якому «пропонується віковий вибір духовного шляху». Хорал відкриває «лістовський прихований цикл» (В. Холопова; – мається на увазі розосередженість моножанру по формі II плану) множини у єдності; після м'якого, ніжнього віолончельного соло наступна лінія підтримується хоралом з Des-dur'ного тризвуку, який дуже ясно прослуховується у струнних в низькому регістрі (I етап). Варіації (III-го, кінцевого, етапу) починаються з *відновлення*, «оживлення» теми після жанрового «проходу злого скерцо» (є алюзії і з Першим віолончельним концертом Б. Тищенко). В кінці твору – інтонаційні стрибки в партії соліста від **d1** до **d4**-ї октав з довгим осянням найвищого в творі звуку. На його *«ключовий заклик»* тема *відновлюється у висхідному паліндромі* в соло скрипки перед самим завершенням «Offertorium»у, а звук **d4** сприймається «символом небуття, символом небесної висоти, як дещо Вічне» (В. Холопова).

В «Gebet» Ф. Ліста на двох вищих за теситурою вокалу звуках **dis2-es2** – в самому кінці п'єси відбувається енгармонічне *переключення з варіантним відновленням* (у віддзеркалені) початкових музичних фраз (44-47 тт. та 5-10 тт.).

У Ф. Ліста теж є **«Offertorium»** з «Угорської коронаційної меси», твір, до якого композитор звертався багато разів у редакціях для фортепіано в дві, в чотири руки, для скрипки і фортепіано, для скрипки і органу, для органу...

5. Співвідношення «неаполітанської» тональної зони, започаткованої Ф. Лістом в його «Молитві», взагалі за «обміжком» традиції. Тим більше, що і у Й.С. Баха, і у Л. Бетховена, творчість яких високо оцінювалася Ф. Лістом, моногармонією, крім зменшених септакордів, є саме «неаполітанська субдомінанта» (В. Берков), але для музики Й.С. Баха властиві застосування тільки **акордів NS**, для Л. Бетховена тільки *відхилень* у **тональність NS** [1, с. 21, 38-39]. За нашим аналізом, у творах Ф. Ліста тризвук неаполітанської субдомінанти зустрічається, як правило, в *мажорних* ладах, часто з енгармонічним варіантом у нотній фіксації. В «Молитві» – в *мініорі*, як основній тональності, а в завершенні – в *мажорі*, в *тональності NS*, в алюзії своєрідної «альфи та омеги» по краях композиції, тобто, здійснена *фінальна модуляційна* зона-перехід у тональність NS, що є *виключно рідким*.

Творчості Ф. Ліста притаманні, як і в «Молитві», твори з *відкритим тональним планом* (або «позатонічними завершеннями», за термінологією О. Демченко [51]). «...уникання основної тональності в кінці композиції вперше застосоване у “Поетичних і релігійних гармоніях”, що закінчуються зменшеним септакордом» [48, с. 235]).

Фонізм зменшеного ввідного септакорду несе в своєму звучанні не тільки семантику «жаху, катастрофи, шторму»: в стилі пізнього романтизму при певній синхронізації засобів музичної виразності його звучання може передавати крихкість, прозорість, *легкість*, чистоту (за Е. Куртом).

Саме у такому сенсі подається сонористика зменшених септакордів у багатьох піснях композитора, і у «Молитві» – особливо в її III ч., в монодії 1-го речення (35-40 тт.), коли фізично передається зменшеною гармонією, як *скотився* тягар з душі, і яка легкість з серця *піднялася*...

В рукопису Ф. Ліста фонізм зменшеного септакорду поданий у злеті догори у межах майже 2-х октав із верхнім тоном септими, який спрямовує ще подальші «летіти», а в *друкованому* варіанті – зупинка «на злеті» і вертикаль зм. VII4/3 з *lunga fermata* [22, с. 104; 39-40тт.].

Діє випереджаюча інтуїція на завершення «Молитви» у синергійної етимології на трьох мовах – німецькій («leicht»), руській («легко»), музичній. Різнопланова і багатогранна в своїй витонченості горизонтальна плагальність та висхідна спрямованість на усіх просторових рівнях композиції є «лейт-функціональним» виявленням «системної етимології хреста» [63, с. 380] в музичній мові «Молитви». Це також стає символом «лейт-позиції» по відношенню до історичної та стильової музичної пам'яті. А на рівні образної драматургії забезпечується ніжність, «колискова» м'якість в уточненні граней живоносного руху хреста.

Мимовільно просвічуються Євангельська теза: «Прийдіть до Мене усі струждені та обтяжені... навчиться від Мене, бо Я тихий і серцем покірливий, і знайдете спокій душам вашим...» [Мв, 11:28-30; під ред. І. Огієнка]. Точка золотого перетину цього Прохання до людей – на слові і явищі «серце», а в «Молитві» Ф. Ліста – в середині третього хоралу (31-32 тт.), без вокалу, в тихому звучанні, під час якого, на наше відчуття, і відбувається таємниця «переключення» позицій «затемненого суму до просвітленого спокою», а на ладотональному рівні ясно «переключається» функціональність (порівняти 11-15, 16-19 тт. з 30-34 тт.).

6. Музична етимологія, яка майстерно проведена композитором в «Молитві», має цікаві паралелі, які можна навести з музики, математики, теології та психології.

1) Творчість знайомого з Ф. Лістом П. Чайковського. Романс «Благословляю вас, леса» написаний теж у жанрі молитовного монологу на текст О. Толстого за любовно перевтіленою поетикою з життя св. Іоанна Дамаскіна (VIII ст.). «З точки зору логіки композиції <...> (і) з точки зору логіки драматургії <...> в романсі взаємодіють:

а) строфічний музично-композиційний ритм;

б) складна двохчастинна форма із скороченою другою частиною <...>; в) складна трьохчастинна форма з репризою-кодою» [29, с. 12].

Отака конструкція теж, на наш погляд, докорінно зароджується не у не площинному, але у об'ємно-сферичному, просторовому мисленні композиторів.

2) Неевклідова геометрія за часів життя Ф. Ліста (перша половина XIX ст.) була **переусвідомлена** німецьким вченим К.Ф. Гауссом і руським математиком М. Лобачевським, а *визнана* значно пізніше, в кінці століття. Це відбувалося і з творчістю, і з відношенням до особистості Ф. Ліста, коли все ніби ясно, і водночас багато з важливого, сокровенного не зрозуміло. Тому що музичне мислення у творах Ф. Ліста часто «не Евклідове» за багатовимірним змістом поезики його творів та композиційним розгортанням, відтворенням структури «форми-кристалу», – але «Гауссо-Лобачевського»!

3) Подібне з не менш ефективною силою молитовного осягнення спостерігається і в Православній творчості: «Нині відпускаєши» – № 5 з «Всенощного дбання» С. Рахманінова, хорова мініатюра «Любов свята» з Трьох хорів Г. Свиридова, № I, № IX з «русської літургії “Запечатлений ангел”» Р. Щедрина, віолончельні медитації В. Сільвестрова, «Свят» Л. Дичко – № 17 з Літургії № 1 (концертний варіант для солістів та жіночого хору а capella), «Псалом № 98», «Отче наш» В. Ронжина.

8. Відносно однотерцевих тональностей d-moll – Des-dur. Їх змістовні лінії ведуть теж провідницькі знаки. Об'єднані спільним звуком *f*, вони мають давню семантику, відкриту для *ключового* розуміння драматургії поетичного змісту: d-moll часто несе інформацію сумної пристрасності, а у заглибленому стражданні в її тоні відчувається релігійний відтінок (Л. Кирилліна); Des-dur – тональність натхненого благоговіння, вищого прояву Любові (Е. Курт, С. Скребков, М. Етінгер). Органний пункт (або педаль) звуку *f* в якості *верхньої медіанти* досить рідке явище взагалі, тим більше у XIX столітті..

У Ф. Ліста в пісенній ліриці, наприклад, в творі «Безмовним бути» (на вірші Г. Шорн) басове *завершення* у великій октаві хоральної фактури постійно повертається до III ступеню, як «стандарт замовляння» на протязі 18 т.; а на початковому етапі розгортання (Langsam) звучить октавна *педаль* на ще більш рідкому явищі від Органних пунктів – на VII ст.(!), тобто на нижньому ввідному тоні, самому загостреному, у основній тональності D-dur [22, с. 90-91]. Підоснова дальнього плану музичної структури (Х. Шенкер) фіксує інтуїтивне сприйняття *набатного «дзвону, який дзвонить за тобою»*. Причому, у більшості видань фіксується «*тр*», хоча Ф. Лист вказав «*р*» [22, с. 90]. Цей нюанс значно підсилює символіку «дзвону». Н. Кашкадамова виділяє в окремий розділ *тільки* матеріал про Ф. Ліста з назвою: «Вказівки в авторських текстах» і застерігає: «Не даремно Лист так скрупульозно

записує засоби виконання у тексті: їхнє неправильне трактування інтерпретатором може привести до викривлення змісту твору» [11, с. 284-285].

Щодо педалі на звуці *f* та інтонаційного розвитку вокальної речитації в поєднанні з григоріанським наспівом, то разом з «Молитвою» Ф. Ліста зазірнемо у чотирьохголосний храмовий спів **останніх років XII ст.** В Парижі в капелі собору Нотр-Дам творив співак і композитор, якого називали «**магістр Перотин Великий**» («Магнус»). Його квадрупль «**Viderunt**» особливо цінувався сучасниками <...> Перші 38 <...> та 22 такти <...> (в цілому – **60 тактів**, вважаючи на сучасний масштабний розподіл нотного тексту) спираються на витриманий **звук фа у нижньому голосі** <...> і далі лише у **61 такті** береться **звук «ля»** <...> мелодія розвивається (у трьох верхніх голосах – В.-Т.) на основі щеплення *схожих* інтонаційних чарунок <...>, ніби «переливання» *тембрових фарб* <...>» [21, с. 52-55, 370; виділено мною – В.-Т.]. «Viderunt» Перотина відноситься до григоріанських піснеспівів **Різвяної** меси, його зміст укладається в духовній тезі «Усі кінці Землі побачили спасіння Бога нашого».

Ф. Ліст *проникливо (зворушливо!)* започаткував у своїй «Молитві» досвід внутрішньо-храмового молитовного співу Перотина Великого через **сім століть**.

На початку ХХІ ст. В. Іванов, спостерігаючи тонкий світ музичного звуку, занотує: «У церковному співі **III ступінь ладу**, як і сама цифра “3”, асоціюється з поняттями Неба і Трійці, що має пряме відношення до “ангельського співу»» [9, с. 344; виділено мною – В.-Т.]. Звук *f* **малої октави** на першому етапі розгортання «Молитви» Ф. Ліста набуває змістовності верхньо-медіантової ладофункціональності III ступеня, відміченої В. Івановим.

На наш погляд, в обох вищезгаданих вокальних творах Ф. Ліста «Безмовним бути» (1877) та «Молитва» (біля 1979) перший – явно творча «проробка» другого, в них є точні паралелі майже на усіх рівнях змісту. Звернемо увагу тільки на їх певний новаторський крок у контексті аналізу: відбувається зрушення логіки стандартного розвитку, «підмальовується» новий колір світіння музичної думки, відображується її *новий тоно-ефект* – те, що в ХХ ст. назвуть: «загадкове коло музичної даності» (Е. Курт), «аура слова» та «*ступінь цілісності*» в інтонаціях музиці (В. Москаленко), «драматургія синергійних пар» (Л. Шаповалова), «духовне буття музичного звуку» (В. Іванов), «духовно-онтологічна інтонаційність», «духовна вертикаль» музики (В. Медушевский), «музика кришталевій організації» (С. Назайкінський), «точкове джерело» (А. Ейнштейн), «спінове крутіння торсійного поля» музики, «брадїонний, люксонний, тахіонний портрети інформації простору» (А. Акімов, Г. Шипов), «вогні св. Ельма», «кирліанівське свічення психоелектричного поля», «холодна плазма» (фото за методом Кирліан), «рожева зірка» раю (М. Гумільов). На початку ХІІІ століття св. Франциск з Асизи постійно називав подібне «дорогоцінними зірками» (44, с. 37). На межі ХХ-ХХІ ст. «гармонічно дифузними полями» визначив характерні особливості музичної мови Ф. Ліста німецький музикознавець Крістіан Уббер [48, с. 235].

9. Наскрізнний часо-простір звукової тканини «Молитви» міститься у масштабі *більше* 50-ти тактів, вважаючи на фермати (нагадаємо, їх 6, серед яких одна уточнена як «lunga»). Н. Кашкадамова стверджує, що вказівки у авторських текстах Ф. Ліста «стають вже “*композиторськими*”, а не “*виконавськими*»» [11, с. 284-285; курсив мій – В.-Т.]. Відчувається й необхідність визнання лістовських уточнень відносно дії двох тісно пов'язаних в єдине ціле формуючих засобів часу і простору музики твору – в його *енергетичному полі*. Це перш за усе, синкретизм метроритму і агогіки у масштабі тактових пульсацій композиції та площина тонального плану. При прослуховуванні музично-поетичного тексту зразу ж привертає увагу **розбіжність** між темперованим ладотональним ефектом фортепіанної настройки і природним, зонним у своїй суті, звуковидобуванням вокалу. Це спостерігається у звукових «переливах», у *ладотональних змінах*, акордовому фонізмі і в «ланцюжкових чарунках» музичного контексту Трьох-частинної композиції «Молитви». **Метафізична** атмосфера молитви виводить стильову інтонацію на простір музично-живописного імпресіонізму. Наприклад, стійки алюзії викликає *архітектоніка півсфери* фактурного рельєфу, миготливий рух тихої псалмодії у німецькому контексті, центровий прошарок «зустрічі» однотерцієвих ладів (1–10–11тт.) – з картинами Клода Моне «Білі лататті» (1899), А. Куїнджи «Веселка» (1900-1905). «Дивно примічене *розсіяне звідусіль прекрасне* – те, що проста людина не побачила, а художнику вдалося відкрити нашому оку»... [15, с. 12; виділено мною – В.-Т.].

10. Сольний тембровий колорит *лірики сопрано* в «Молитві» розташований в межах *поліхромного* діапазону звуко-тонів: **es1-dis1-e1 – d2-dis2-es2** (!). Як відомо, енгармонічно рівні тональності темперованого строю фортепіано вібрують природно на інших висотах і в різних якостях. М. Скорик у дослідженні основ акордики ХХ століття наводить нотні схеми нетемперованих співвідношень «енгармонічно рівних» тонів, в яких звуки **des** і **cis** знаходяться по різних сторонах «альфи і бети» [45, с. 18]. Вважаючи на точні авторські нотації у «Молитві», констатуємо вибір запису графіки звучання багатоскладовим і невичерпаним, приймаючи до увагу і співіснування поліхромних знаків з темперованим енгармонізмом у даному творі.

11. В «Молитві» Ф. Ліста вражає водночас простота і складність засобів виразності, обережне доторкування до любої деталі музичної тканини, ніби відтворюється ангельське коливання біля молитовної людини.

Асоціативно привертають увагу вірші М. Лермонтова, що народжені глибоким молитовним відчуттям, а написані за **8 років** до рядків «В минуту жизни трудную» (знову алюзія з життєвим і творчим шляхом Ф. Ліста) – «Ангел»: «По небу полуночи ангел летел и тихую песню он пел, И месяц, и звезды, и тучи толпой *внимали той песне святой...* О Боге великом он пел» (1831 р.; – курсив мій – В.-Т.)... Поет в одному з ранніх віршів розкрив сокровенне: «Моя душа, я помню, с детских лет Чудесного искала...». С. Наровчатов, теж поет, багато років знаходився під впливом не тільки слів про цей спів янгола та його політ, а й **бачив віри у кольорі – блакитному**, як і колір обкладинки книжки, звідки він вперше з ним познайомився і усе життя читав напам'ять як молитву. Поет впевнений, що разом з «духовним самоочищенням» таке відчуття «розкривається на усї моральні сфери»: «Прошло багато років, але це кольорове враження зберігається у мене досі» – писав він [30, с. 61, 66].

Сині, блакитні, фіолетові, ніжно смарагдові кольори з давнини підтверджують зв'язок з духовним еволюційним настроєм і тональностями (не тільки у музичній сфері: див., наприклад, дослідження вчених лінгвістів Чернівецького державного університету ім. Ю. Федьковича, кольору букв Вінницького художника-психолога В. Рибаченко). Поліхромне забарвлення (за Ф. Скориною) музичного поля «Молитви» – коливання блакитного, ніжно зеленого в усьому його тонкому просторі плагальних зворотів, а світло рожеве з бузковим – на тлі перевтілення ладових функцій: S6–Dis-dur – T6/4–Gis-dur – D6/4–Cis-dur (28 т., 30 т., 34 т.) першоструктури. Стислий перехід-трансформація ладових показників знаходиться у третій хоральній позиції, яка точно співпадає, як сказано вище, із «зоною золотого перетину» у драматургії **цілого** твору (30-34 тт.).

Загальний світловий ефект духовного згущення звуків музики на фізичному плані досліджував О. Мессіан. З того, що надруковано вже у ХХІ столітті, є вражаючим за спостереженнями кольорів «акордів, що обертаються» (термін О. Мессіана) у голограмних сферах музики. Наприклад, в симфонії «Хронохромія» («Колір часу») і теоретичного пояснення до нього самого композитора [54, с. 287-288, 294-297].

Таблицю № 8 «обертаючих у кольорі акордів» О Мессіана об'єднує їх *нижньо* квартове та квартсектакордове забарвлення з акордиком «Молитви» Ф. Ліста. Їх концентрація – у наскрізному фонізмі середнього розділу твору із сковзанням висхідної щільності фактурної стрічки (Ю. Тюлін, І. Котляревський), а по краях композиції – «коштовними зірками» у точках золотого перетину. Символізм звучань квартсектакордів у різних стилях влучно відмічав у своїх лекціях і Л. Бернстайн.

В «Молитві» проявлений в мініатюрі отой формотворчий закон, який вважається «великим відкриттям в музичній теорії» вже в наступному ХХ столітті. Мова йде про висновок Х. Шенкера, віденського учня А. Брукнера (а останній був безпосереднім сучасником життєвих і творчих подій, зв'язаних з Ф. Лістом): «Різниця між живою тканиною реального твору і його першоструктурою виявляє *просторову глибину*; поступове зростання тканини, що заповнює цю відстань, здійснюється згідно *єдиним* законам <...>» [53, с. 342, 353; курсив мій – В.-Т.].

12. Відносно категоризації жанрових ознак пісні «Gebet», то в ній поєдналися *два різних жанра* у єдиному полі існування, але з різними векторами: **молитва і медитація**. Молитва як звернення до Бога, медитація як духовна рефлексія, коли душа запрошує Бога увійти в серце – відцентровий та доцентровий напрям духу. Автор фундаментальної праці кінця ХХ ст. «Die Musik des 20. Jahrhunderts», в останньому виданні «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» – відомий німецький музикознавець Герман Данузе – відтворив важливу константу: «Musik ist immer mehr als Gattung aber ohne Gattung gibt es keine Musik» (Музика завжди є чимось більшим, ніж жанр, але без жанру немає музики) [35, с. 438]. Дво-просторовість (о. П. Флоренський) мініатюри пісні Ф. Ліста є причиною її нестандартності і оригінальності, лаконізму і величчї змісту щодо відкриття таїни внутрішнього світу композитора: «Дійсно музичний час не може бути нічим іншим, як медитативним, через те що суміщає у кожному моменті і минуле, і теперішнє, і майбутнє» [49, с. 536].

ВИСНОВКИ

Результати дослідження. В мініатюрній «Молитві» Ф. Ліста на слова М. Лермонтова методом «краплею з моря» явлені процеси виходу душі з депресивного стану до світлого, прозорого («алмазного») сприйняття, коли тихо народжується з середини серця людини *«перлина»* радості з її *результатом* – *простою, мудрою єдністю з Вищим Я*, з совістю, як аспектом Янгола-Охоронця, тобто, – з певним рівнем духовної свідомості. Отут просліджується багатовіковий досвід, зафіксований Піфагором, Платоном, Г. Сковородою, В. Сухомлинським, С. Рахманіновим, Г. Свиридовим, М. Леонтовичем, В. Сильвестровим, Л. Дичко тощо. Багатогранний **символ хреста** синтезується в сучасному усвідомленні у вимірах 1) *гамлетівського* питання «бути чи не бути» (в аспекті горизонтальних зв'язків), 2) *кантівського* відродження духовної дзеркальності – «зоряне небо наді

мною та моральний спокій в середині мене» (в аспекті вертикальних зв'язків). В усвідомленні цього **сене** коріниться в музиці, безумовно, в хоралах Й.С. Баха, в бетховенських квартетах і оживлюється духовними плодами в ХХ-ХХІ століттях, на наш погляд, в творчості Олів'є Мессіана, в його «Квартеті на кінець часу» з «Народженням кристалу» серця в 1-й частині (написаний на морозах у концтаборі), в симфонії «Хронохромія» («Колір часу»), яка сприймається поворотом до загально філософської тематики, стає в ряду таких творів, як <...> «Міра часу та тиши» К. Пендерецького, <...> «Apparitions» («Видіння») Д. Лігеті; відкриває шлях до нових пошуків у «Кольорах граду Небесного» [54, с. 345].

Метод синергії досконало проявляється через **методику** творчості Ф. Ліста, з її **активними** пошуками зв'язків у суміжних видах мистецтв і Життям, по суті своєї, відкрили нові шляхи творчих досліджень у цій галузі. Наприклад один з фундаторів дослідження творчості Ф. Ліста, Я. Мільштейн зазначає, що «один з основних колористичних законів Делакура <...> відкритий художником в результаті тривалих живописних шукань, був нашупаний Листом інстинктивно з **перших же кроків самостійної творчості** <...> ранішні його твори «Поетичні і релігійні гармонії» (1 ред. – В.-Т.), «Видіння» <...> є цим доказом [25, с. 431; виділено мною – В.-Т.]».

Поєднання кольору і музичного тону відноситься вже до духовних аспектів пізнання (О. Скрябін, А. Бандура). Подане Ф. Листом у молитовному монолозі в невеликих масштабах, дуже стисло, концентровано, знаходиться у синхронному прояві із законами, які діють і в його великих творах. Тобто, молитовний екскурс має функцію ядра-ідеї в творчості композитора, займає **«лейт-позицію»** духовних планів синергії творчості.

Твір Ф. Ліста «Молитва» відкриває ту сакральну глибину серця людини, яка **знає** Святість стояння перед Вищим, **вміє** молитися, **учить** обережно сприйняти досвід...

1. Когнітивний метод, в **значенні духовно-розумового** «пізнання як відкриття себе в ІНШОМУ», розкриває нові горизонти музикознавчого аналізу і дає можливість перш за все виконавцю-інтерпретатору вийти на рівень «самопізнання через єдність музики і Слова про музику» [58, с. 554; курсив мій – В.-Т.] й правдиво донести композиторську програму до серця **сучасного** слухача. В. Медушевський наводить повчальне одкровення св. Макарія Великого (з «Добротолюбія»): «Усякий повинен знати, що **є очі**, які внутрішні сіх очей, і **є слух**, який внутрішньо сього слуху» [24, с. 8; курсив мій. – В.-Т.]».

Мільйони разів повторений заклик може бути дійсно зрозумілим, як **найважливіший** при аналізі, викладанні, гри музичних творів, коли «когнітивне музико-знання відкривається Іншому як **онтологія Любові** <...> партикулярна дисципліна стане ...просто Буттям! <...> Синергія не просто зв'язок людини з Богом; її зв'язок значно глибше: він не образ і не зміст, але спосіб обміну енергіями <...> **змістовних та структурних «кодів» літургії**» [59, с. 565; 60, с. 101, 103]. Синергія – це постійне співзвуччя серця людини з Вищим (легкий варіант казки про Попелюшку), спроможність **ключового** утримання в душі високочастотних вібрацій Літургійного поля.

2. Продовж 70-х років ХІХ століття Ф. Лист багато разів піднімався серцем від глибокої скорботи до душевного зрівноважування та стійкості духу, і ця незрівняна ні з чим висота його переможного потягу – самий переконливий **духовний досвід**, якій він залишив після себе. Але треба додати найважливішу життєву рису, яка може теж прояснювати незриму ауру «Молитви»: Ф. Лист жив у біополі **безкорисної допомоги**. «Якій іншій музикант отак багато й отак щедро допомагав своїм колегам, відчайдушно підтримував їх, залюбки ділився своїми талантами? Хто ще виніс би «гіркоту серця», особисті й художні розчарування останніх років життя з отаким самовладанням, що викликає повагу?» [2, с. 20].

Ф. Лист, як відомо, явився новатором у багатьох напрямках культури, він на високий духовний рівень підняв Культуру відносин між композиторами, виконавцями, слухачами і інтерпретаторами, педагогом і учнем. Не усі змогли гідно оцінити цю його **ведучу** життєву позицію, але люблячим серцем відчувається щирість відгуків, спогадів, помічається вікова мудрість в його очах і зверх людяна втома в останній період творчої зрілості, дивне просвітлення на його обличчі – те, що «неопалимим вогнем» горить в його творах, що виکارбовано на його фотографіях.

Наприклад, і в «Молитві», в «Свягій Цецилії» відсутній розподіл «соліст–супровід»: є оригінальний діалог в ракурсі «поліфонії Ф. Ліста із завданням програмності» (Вл. Протопопов), але характер цього діалогу розростається до **сфери духовного діалогу** душі людини із своїм серцем, в центрі якого невгасимим вогнем співають Чистота, Справедливість і Любов. Тобто, на наш погляд, в музиці Ф. Ліста втілено ясно відчутий зовсім інший, ніж традиційно, духовний рівень споглядання на музику, поліфонію, гармонію. Цей рівень потребує іншого підходу, іншої лексики та термінології.

3. Вражаючим є знайдений Ф. Листом в його «Молитвах» трьох лінійний «розбіг» музичної (сердешної), та вербальної мов в межах хвильових конструкцій Трьох-частинної форми-процесу з оточенням вступу та завершення. В сучасній фізиці тонких енергій знайдена математична формула та її графічний носій (Ан. Акимов, Г. Шипов; початок 1990-х рр.), завдяки яких можливо засобами точної науки прояснювати різноплановий за вертикаллю розвиток«вільного», на перший погляд,

музичного процесу. Мова йде про «триpletний характер рішення рівнянь вакууму» («торсійних полів»), де знаходяться витоки й музичних звуків, а також є *потрійна* енергетика любого матеріального об'єкту. В просторі розносяться у хвильових (а вочевидь – музичних) константах «три портрети» інформації, тільки в різних категоріальних швидкостях: брадіонний, люксонний, тахіонний (відповідно – рух зі швидкістю менше руху світлового променя, зі світловим розповсюдженням, зі зверх світловою швидкістю).

«Сердешне ядро» під час істинно молитовного звернення «тахіонною хвилею» відривається від суто земного вібраційного поля мислення і майже миттєво й *нечутно* (на динаміці земного розуміння) досягає думкою енергетику Вищого Світу. Подібне відчувається, наприклад, в точках золотого перетину у вокальних творах молитовної глибини «Gebet» і «Sancta Caecilia».

4. Вбачається лістовський монотематичний принцип *музичного* процесу «кодом» неопалимого **ауричного вогню**, якій під час звучання його музики проникає швидко у свідомість тонкого, Четвертого, виміру людини (відкриття психіатра В. Слезіна), трансформує її внутрішнє сприйняття і розшифровує більш сакральні категорії *психіки*, допомагає розкрити їх *метафізичний* рівень [4, с. 28, 35].

Один з прикладів такого рівня можна спостерігати у мініатюрній вокально-інструментальній «Молитві», в якій, на наше сприйняття, закладено композитором духовний **ключ розуміння** на містичних планах твору, – як це заклали у всіх своїх без винятку творах Й.С. Бах, чия систему у цьому сенсі плідно вивчають.

Започаткований Ф. Лістом монотематичний принцип розвитку ідеї з її оновленням і трансформацією відтворюється, на наш погляд, не тільки на рівні тематичної організації музичної драматургії *одного* даного твору, але й **стає основою мислення** більш високого ґатунку – «форми-ідеї», в якій народжується і розгортається процес розвитку не на площині, а у музичній сфері голограмного спостереження, з побудовою висхідного або низхідного *паліндромного* руху *спіралеподібного* типу [40]. Яскравою паралеллю є традиція називати систему ладотональних відносин у предметі «Основи теорії музики» «Квінтовим коло», хоча кожний музикант знає, що там кола немає, а є спіраль. В наш час науково доведено, що тільки цей спіралеподібний рух відтворює енергетичний потік **думки**, яка є життєдіяльністю мікро- і макрокосмосу, пульсацій ДНК, тощо.

5. В середині ХХ ст. теоретики ставили питання «про такі помилки, які стали традицією» і зберігаються в учбових посібниках. Наприклад, В. Вахромеев – відносно перенесення системи давньогрецьких тетраходів у площину аналізу інтонацій давніх слов'янських пісень, які організовані зовсім іншими категоріями. С. Скребков – як трактувати тональності – як одну, або як зовсім різні, з модуляційним переходами, – коли, наприклад, на зміну f-moll приходить fis-moll, або D-dur і Des-dur, маючи на увазі їх використання в течії горизонтального процесу поруч і на відстані, але в драматургії підвищеного чи зниженого *емоційного* тону. В багатьох випадках це може бути **одна** система, яка зорганізувалася від **поліхромного** прослуховування і бачення сфери Життя.

Аналізуючи твори Ф. Ліста, можна постійно задавати питання, як трактувати особливості музичної мови, ладотональні системи, формотворчі процеси; на якому рівні тлумачення корегувати співвідношення між зв'язками суміжних видів мистецтв, що **не існують** у духовному полі мислення композитора **окремо** по горизонтально-вертикальних осях, але є в **системі синергетики**; якою термінологією говорити про відбите у музичному творі *сучасне* «духовне переродження особистості у полі **Науки Єдиного Життя**» [31]?..

6. «Чому так побудована музика? Тому що отак улаштоване усе. Всесвіт **згорнутий** у кожному його елементі: він явлений та незбагнений водночас. У нашому житті увага розуму концентрується на видимому, а увага серця – на несприйнятливому, на підпороговій інформації. І якщо остання блага, повна життя і любові, то оцей таємний зміст розповсюдиться і на явлене, народжуючи чарівність видимої краси» (Майстер-класи-2009-2011 В. Медушевського).

Великий християнський філософ Ориген писав, що людина стає провідником низького, коли порушується закон, встановлений Творцем, коли душа людини не підкоряється Духу, а підпадає під вплив фізичного тіла, його потягам та страстям. Отакий психологічний стан узагальнив Сенека: «Душу непохитну, благородну, високу можна назвати не інакше, як Богом, якій знайшов притулок у тілі людини» [3, с. 60], підтвердив М. Бердяєв: «Людина очікує народження у неї Бога. Бог очікує народження у ньому людини» [58, с. 264]. Трансперсональна психологія, яку називають «Четвертою силою», внесла «найважливіше в діло переоцінки ролі мозку в процесі психічної діяльності людини, особливо у таких <...> аспектах як *релігійні переживання* <...> Гуманістична психологія також проявляє особливий інтерес до **духовних цінностей як необхідній складовій цільної особистості людини**, а також до **психіки здорових і творчих людей** (замість попереднього інтересу психології лише до невротиків, психотиків та інших хворих людей) [32, с. 141; виділено мною – В.-Т.]

«Молитва» Ф. Ліста в своїх духовних творах відкриває людям саме отой рівень психіки, де є справжнє здоров'я і духовний канал душі.

7. В єднанні філософії і психології з музикознавством і з науковими досягненнями сучасної фізики, математики, хімії, астрономії, біології тощо можливо проводити межу між умовністю початкового, суто земного, Тривимірного, сприйняття – з дійсністю, яка є багатовимірною. Дослідження стосуються й обережного погляду на зв'язок Євангельських подій із розумінням їх величі сучасною людиною. Видатний американський нейрохірург, нейропсихолог і невролог з Йельського університету Карл Прибрам «прийшов до висновку, що мозок працює на голографічному принципі <...>» [32, с. 131-137]. Голограма живої речовини (Душі) досліджується В. Казначеевим, П. Гаряєвим, Г. Тертишним.

Нейропсихічні особливості музичного мислення у голографічному контексті звуку вивчає в методиці духовного дослідження інтонаційної форми В. Медушевський та його послідовники [4]. Теорію Літургії як «архетип» творчого закону надрукувала Л. Шаповалова. Дивовижна канва музично-поетичної мови «Молитви» допомагає **одразу** знайти оцей ключ, якщо виконавець-інтерпретатор, педагог захоче його перевірити.

Гуманістична педагогіка та психологія, з її фундаторами Ш. Амонашвілі, В. Ніорадзе повністю володіє широко розвиненою методикою Трьох Ключів – Любов'ю, Красотою і Знанням, якими тільки й можливо відкрити «двері входу, які ведуть до світло зорних джерел божественної істини» (О. Реріх).

В даній публікації зроблена спроба систематизувати усвідомлені джерела та чинники на матеріалі багаторічного молитовного сприйняття. Духовний метод аналізу музики, спілкування між людьми вводив у виховну та педагогічну роботу відомий музикознавець і органіст професор А.М. Котляревський, який підтримував свідомість студентів на позиціях духовних чинників. Практика геніального музиканта Ф. Ліста, за нашим переконанням, допомагає оновленню у ХХІ столітті життєво необхідних законів спілкування між людьми та їх відношенню до пріоритетів культури і мистецтва, а точніше, **допомагає спасти Життя**.

8. Звук закарбовується у добре обіграній скрипці і надає незримо невичерпану глибину збереження. Вогняна енергія музичної думки настільки витончена, – наскільки керуючим її еквівалентом є Добро серця людини, її спроможність *зберігати* оцей пульс, трансформувати емоції, почуття у творчому горнілі й відкриватися світу в **оновленій** неосяжності (М.М.). Ф. Ліст виявив у музичній творчості цей закон перевірення духовної ідеї і на прикладі свого такого маленького молитовного твору добився її *стабільності*. «Думка, народжена в ейдетичному (збереженому – В.-Т.) просторі є процес конструювання форми нашої присутності у світі й присутності світу в нас і через нас, процес утримання її у двох «взаемовиключних» моментах: оформленості і відкритості» [47, с. 31].

Твори Ф. Ліста активні й у знаковій фіксації картини-символу «Дружба» М. Чюрльоніса – літовського творця, у якому теж були синергійно втілені таланти поета, художника, композитора-інтерпретатора. На ній зображений чудовий образ людини, яка щиро простягає світу Вогонь свого серця...Музичні звуки, насичені духовним полем людини-творця, світяться й проводять вищу вібрацію, яка завжди лікує щирим молитовним станом [7].

За давнім визнанням, «той, хто пройшов школу Гармонії, знає керування **Серцем**. Але Гармонія є Добро і тільки вона може дати значні наслідки. Отож, коли ми говоримо «**Гармонія**», ми тим самим стверджуємо **Добро**»...

9. Японський дослідник впливу музики, слів, кольору, інформації (що існує у синкретизмі) Масару Емото надрукував фотозображення кристалів води (льоду), які кардинально змінюють ставлення людства до внутрішнього поля енергетичних планів любого твору з видів мистецтва, особливо музичного. **Три частини** вокально-інструментального твору трьох його зачинателів – Ф. Ліста-Ф. Боденштедта-М. Лермонтова виявляють, на наше сприйняття, зв'язок з трьома основними кристалами: «**Істина-Надія-Молитва**» [61], які, з іншого, парапсихологічного погляду, допомагають виконавській інтерпретації «Молитви» – «Gebet».

В «Молитві» Ф. Ліста – Ф. Боденштедта – М. Лермонтова здійснився справжній «Дарунок Божий», любов'ю сердець поданий людям скромно, просто, як має бути в такого рівня Дарунку. Він тихо відкрив Своє серце і мужньо впустив подивитися у серцевину його світлого вогню... Є твори, до аналізу і виконання яких треба готуватися, як до Святого Причащення – очищатися, сповідатися, благоговіти, а після зустрічі з Високим – мовчати, затаївши подих, і вдячно змінюватися на краще.

«Gebet» Ф. Ліста душевно вчить розібратися, *чого* ми чекаємо від Життя, і *що* є Життя. «**Стрімке зростання у останні століття** <...> удільної ваги раціонального, структурного, аналітичного, вже відмічений дослідниками логоцентризм – тобто лівошівкульове, охоплює й галузь мистецтва <...> Хочеться вірити, що *сфера інтуїтивного*, роль спонтанного доповнює й збагачує *духовні пошуки, різноманітно* відображаючись у музиці» [6, с. 11; виділено мною – В.-Т.].

Ф. Ліст представив, на наше враження, більш високу парадигму, ніж можна очікувати за простою назвою «Молитва». Отут прогнозує вже не тільки думка розуму «Cogito ergo sum», але керуючою і

об'єднуючою установою є світ Серця для цієї думки, світ «духовної рефлексії, як сфери Божественного Логосу <...> онтологія і метафізика творчості <...>: часопротікання духовної сили життя заради знайдення синергії (зустрічі двох енергій – Божественної та людської) <...> **што дивиться у Велике, той і сам у ньому відбивається**» [59, с. 3, 550, 552, 556, 564; виділено мною – В.-Т.].

В образах Ісуса Христа, святої Жанни Д'Арк, святої Цецілії, святої Єлизавети та її чоловіка, святого Франциска з Асизи, святого Станіслава ми вбачаємо **відбиток** стосунків, вболівань, віри, надій, любові та хресних сердешних мук Ференца Ліста і Жанни-Єлизавети-Кароліни Сайн-Вітгенштейн, що мудро й мужньо знайшли духовне призначення у заповітних творах композитора.

«Бережи **слід** Божої Любові!» **Можливо, саме ці слова є ключем до усієї таємниці пошуку <...>» Святого Світу Серця** [46, с. 279].

В «Молитві» Ф. Ліста – Ф. Боденштедта – М. Лермонтова Гармонією зберігається для нащадків виключно важливий «споконвічний архетип» світлого підходу до інтерпретації живої музики серця, яке пульсує Любов'ю: **«Й усе присутнє в чистоті. Присутність у чистоті, невимовлена присутність, невимовлена чистота. Чистота чистих форм»** [47, с. 38].

Список використаної літератури:

1. Берков В. Формообразующие средства гармонии. Аккорд. Лейтгармония. Секвенция. Изд. 2-е, перераб. и доп. / В. Берков. – М.: Сов. композитор, 1971. – 345 с.
2. Брендель А. Франц Лист 1986 // Муз. академия. – 2007. – № 1. – С. 8-17-21.
3. Барабаш И. Сенека // Человек без границ. – 2008. – № 6. – С.60.
4. Варавкина-Тарасова Н. Метод духовного анализа музыки В.В. Медушевского и его значение в современной музыкально-педагогической практике // С. Рахманінов : на зламі століть. Вип. 6: Творчість як рушійна сила культури. Ч.І : Наукові статті учасників VI Міжнародного науково-теоретичного симпозіуму / Під ред. Л.М. Трубнікової. – Харків : ФОП Носань В.А., 2009. – С. 27-39.
5. Васильева Е., Пернатъев Ю. 100 знаменитых писателя / Е.К. Васильева, Ю.С. Пернатъев. – Харьков : Фолиа, 2006. – 512 с.
6. Герасимова-Персидская Н. Музыка в слове: аналитические и когнитивные проекции // Слово, інтонація, музичний твір: Збірка статей. Науковий вісник. Вип. 27. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2003. – С. 3-11.
7. Дашак А. Божественна природа звуку: Навчальний посібник / А.Ю. Дашак. – Львів : Світ, 2003. – 108 с.
8. Жить по Любви [под. ред.. Д.Г. Сидорука]. – Севастополь : НПЦ «ЄКОСИ – Гидрофизика», 2011. – 324 с.
9. Иванов В. Духовне буття музичного звуку: п'яти книгах / В.Ф. Иванов. – Миколаїв : ТОВ Фірма «Гліон», 2009. – 480 с.
10. Иванова Т. Посмертная судьба поэта. О Лермонтове, его друзьях подлинных и мнимых, о тексте поэмы «Демон» / Т.А. Иванова. – М. : Наука, 1967. – 206 с.
11. Кашкадамова Н. История форте'янного мистецтва. XIX століття: Підручник / Н.Б. Кашкадамова. – Тернопіль : АСТОН, 2006. – 608 с., нот.
12. Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. / Л.В. Кириллина. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – I т. – 536 с.; II т. – 596 с.
13. Котляревский И. Темп и его обозначения в произведениях И.С. Баха // И.С. Бах и современность: Сб. ст. / Сост. Н.А. Герасимова-Персидская. – К. : Муз. Україна, 1985. – С. 89-99.
14. Краткая Литературная Энциклопедия. Т.1. – М. : Госнаучиздат «Советская Энциклопедия», 1962. – 1087 с.
15. Куїнджи // Великі художники : В 30 т. – Т. 5. – К. : ЗАТ «Комсомольська правда – Україна», 2010. – 48 с.
16. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт. – М. : Музыка, 1975. – 552 с., нот.
17. Курт Э. Музыкальная психология // Homo music. Альманах музыкальной психологии – 2001. – М. : Московская гос. консерватория, 2001. – С. 7-49 (С. 50-54 – Примечания).
18. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления. – М. : Классика-XXI, 2004. – 588 с.
19. Лермонтов М. Избранные сочинения / М.Ю. Лермонтов. – М. : Художественная литература, 1983. – 832 с.
20. Лермонтов М. ПСС: В 2-х т. Т. II. Стихи и поэмы / М.Ю. Лермонтов. – М. : Советский писатель, 1989. – 688 с.
21. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х кн. Кн. I: От античности к XVIII веку. – М. Музыка, 1986. – 462 с., нот.

22. Лист Ф. Молитва / Ференц Лист. Песни для голоса с фортепиано в 3-х томах. –Т.3. – М. : Музыка, 1982. – 160 с. – С.103-104.
23. Медушевский В. О музыкальных универсалиях // С.С.Скребков. Статьи и воспоминания [Сост. Д.А. Арутюнов]. – М. : Сов. композитор, 1979. – С. 176-212.
24. Медушевский В. Чувство небесного как основание светоносной теории исполнительства // С. Рахманінов : на зламі століть. Вип. 6: Творчість як рушійна сила культури. Ч.І : Наукові статті учасників VI Міжнародного науково-теоретичного симпозиуму / Під ред. Л.М. Трубнікової. – Харків : ФОП Носань В.А., 2009. – С. 8-26.
25. Мильштейн Я. Ференц Лист. Изд. 2-е, расш и доп. Т I / Я. Мильштейн. – М : Музыка, 1971. – 864 с.
26. Мильштейн Я. Ференц Лист. Изд. 2-е, расш. и доп. Т. II / Я. Мильштейн. – М. : Музыка, 1971. – 600с.
27. Михаил Лермонтов / Наша история. 100 великих имен. – 2010. – Вып. 44. – 31 с.
28. Михайлова Ю. Унікальний інструмент Ф. Листа // Музиковедение. – 2008. – № 7. – С. 28-32.
29. Москаленко В. Аура слова в музичній інтонації // Семантичні аспекти слова в музичному творі : Збірка статей. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2003. – Вип. 28. – С. 3-14.
30. Наровчатов С. Лирика Лермонтова / С.С. Наровчатов. – М. : Художественная литература, 1970. – 104 с.
31. Наука Единой Жизни. Момент выбора / www.postulates.org / www.postulates.org.ua
32. Науменко Г. Явное о тайном: Наука о рождении, деяниях, воскресении Христа / Г.М. Науменко. – М. : Беловодье, 2008. – 320 с.:ил.
33. Наумова О. Шартр. В лабиринте времени // Человек без границ. – 2009. – № 6. – С. 42-49.
34. Немировский А. Отныне и навеки // Натали. – 2004. – Февраль. – С. 116-121.
35. Новак А. (Польца). Еволюція музичних жанрів у ХХ ст. в когнітивній інтерпретації // Українське музикознавство: Науково-методичний збірник. Вип. 33. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2004. – С. 438-447.
36. Овсянкина Г. Идеи Священного Писания сквозь призму поэмы Данте в балете «Беатриче» Бориса Тищенко // Жизнь религии в музыке: сборник статей. – СПб, Сударыня, 2006. – С. 89-106.
37. Очеретовська Н., Цицалюк Н., Черемський К. Український словник музичних термінів: Наукове видання / Н.Л. Очеретовська, Н.М. Цицалюк, К.П. Черемський. – Харків, «Атос», 2008. – 178 с., іл.
38. Панофски Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Эрвин Панофски. Пер. с нем. Ю.Н. Попова. – СПб. : Аксиома, 1999. – XII + 228 с.
39. Рерих Н. Держава света; Священный дозор / Н.К. Рерих. – Рига : Виеда, 1992. – 285 с.
40. Решетняк Л. Восемь очерков о феномене палиндрома в теории и практике музыкального искусства. Монография /Л.В. Решетняк. – Донецк : Донецкая государственная консерватория им. С.С. Прокофьева, Восточный издательский дом, 2002. – 191 с.
41. Романюк (Мазур) І., Тарасова (Варавкіна) Н. На гранях еволюції музичної мови: Спроба аналітико-психологічного дослідження жанрової трансформації повільного рондо на прикладі однієї сонати Л. Бетховена // Збірник робіт, винаходів та раціоналізаторських пропозицій вчених Поділля. Наукові статті. – Хмельницький : «Є!», 1996. – С. 121-122.
42. Роценко Е. (Аверьянова). Музыкальное произведение как сакральный универсум: соната-фантазия Ф. Листа «По прочтению Данте» в аспекте преломления законов логики мифа // Музичний твір як творчий процес: зб. ст.; Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2002. – С. 156-167.
43. Савицька Н. Феномен пізнього композиторського стилю. Методологічний ескіз проблеми // Українське музикознавство: Науково-методичний збірник. – Вип. 34. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. – С. 127-136.
44. Сикари А. Портреты святых. – Т. I / Антонио Сикари. – Милан : Христианская Россия, 1987. – 222 с.
45. Скорик М. Структурна і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття / М. Скорик. – К. : Музична Україна, 1983. – 160 с.
46. Смирнов В. Стражи Святого Огня. Воскресение тамплиеров / В. Смирнов. – М. : Вече, 2007. – 384 с.
47. Соколов Б. Все присутствует в чистоте // Метафизические исследования. Выпуск 15. Искусство П. Периодическое издание. Альманах Метафизических Исследований при философском факультете Санкт-Петербургского государственного университета. – СПб : Издательство Санкт-Петербургского философского общества «Алетейя» (СПб), 2000. – С. 17-38.
48. Уббер К. Лист, Ференц // Композитори. Довідкове видання. Пер. з німецького видання. – Тернопіль, БОГДАН, Видавництво Й.Б. Метцлер, Штуттгарт, Ваймар, 2009. – С. 227-238.

49. Удовиченко Н. Время исполнителя: психология постижения // Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : Збірник наукових статей / ХДУМ ім. І.П. Котляревського. – Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2010. – Вип. 29. – С. 533-547.
50. Ульяшов П. Загадка гения (М.Ю.Лермонтов) / П. Ульяшов. – М.: Знание, 1989. – 64 с.
51. Ференц Лист и проблемы синтеза искусств: Сб. научн. трудов / Сост. Г.И. Гансбург. Под общей ред. Т.Б. Веркиной. – Харьков : РА – Каравелла, 2002. – 333 с.
52. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве [Пер. с англ. А. Майкапара]. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1999. – 656 с.
53. Холопов Ю. Метод редукции Хайнриха Шенкера // Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. – М., 2006. – С. 330-353.
54. Цареградская Т. Время и ритм Оливье Мессиана / Т.В. Цареградская. – М. : Классика-XXI, 2002. – 376 с.
55. Чекалин С. Лермонтов. Знакомься с биографией поэта... / С.В. Чекалин. – М. : Знание, 1991. – 256 с.
56. Черная М. История фигуративного письма в западноевропейской клавирной (фортепианной) музыке: Учеб. Пособие. Ч. 2: Музыка XIX века: романтизм и новые национальные школы в Европе. – Тверь: Твер. Гос. Ун-т, 2006. – 217 с.: нот. ил.
57. Черная М. История зарубежной музыки. Европейское музыкальное искусство во второй половине XIX столетия и на рубеже XIX-XX веков: Учеб. пособие. – Тверь: ТвГУ им. Герцена, 2010. – 196 с.
58. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л.В. Шаповалова. – Х. : Скорпион, 2007. – 292 с.
59. Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музикознавание? // Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : Збірник наукових статей / ХДУМ ім. І.П. Котляревського. – Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2010. – Вип. 29. – С.548-566.
60. Шаповалова Л. Литургия как «архетип» творчества Номо credens // Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. ХДУМ ім.І.П.Котляревського. – Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2010. – Вип. 28. – С. 91-110.
61. Эмото М. Магическая сила водяных кристаллов / Масаро Эмото [пер. с англ. О.Г. Белошеев]. 2-е изд. – Мн. : Попурри, 2007. – 24 с. + 48 с. Ил
62. Laszlo Zsigmond, mateka Bela Orokosei. Liszt Ferenc. – 1978.
63. Molloy, Michael. Experiencing the word's religions tradition, challenge and change / Michael Molloy. – 2nd Ed. Library of Congress Cataloging – in – Publication. – Mayfield Publishing Company Mountain View, California. London. Toronto, 2000. – 555 p.
64. Часова відстань між віршем М. Лермонтова та музикою Ф. Ліста – в межах 40 років, – числа абсолютної завершеності, закінченості. Блаженний Августин (твори якого знав Лист) убачав, що число 40 висловлює мандрівку людини до Богу. Число 40 пульсує навколо феномену життя, в ареалі загадковості в епосах, казках, в нумерології Біблії, в християнстві, у вчених-філософів (піфагорійці, Декарт), зустрічається в українських словниках з поясненням слів «сорочка», або «сорочина» в народному одязі символічною силою, схованої у тілі людини, що оберігає її, а в пасхальних яєчках в деяких місцевостях малюють «сорокаклинці» – 40 трикутників, що символізують зв'язок з сонцем, добром, життям, радістю. В давній моделі Всесвіту консолідуєть 4 Древа по 10 кіл, об'єднаних між собою, в цілому 40 кіл. Навіть в музиці стандарт чистоти – 440 Гц. (за О. Потапенком, С. Ключниковим, О. Косміною). Б. Яворський скрупульозно займався числовою символікою як важливою функцією у розумінні об'єктивного змісту твору, прихованого у цифрових пульсаціях; а також див. публікації: А. Мілка, А. Майкапар, В. Носіна, О. Вязкова, Г. Побережна.

Аннотація

В статтє анализується вокальне произведение Ф. Листа на стихи М. Лермонтова. Перевод на немецкий Ф. Боденштедта.

Ключевые слова: *духовная суть музыкальной идеи, литургическая семантика, метафизика, полихромность музыкальной ткани, окраска звука, музыкальная психология.*

In Abhandlung analysiert vokaler произведение F. Lista auf Dichtkunst M. Lermontova. Deutsche Übersetzung von F. Bodenstedt.

Stichwörter: *geistiger Kernpunkt der musikalischen Idee, Liturgie semantika, Metaphysik, polikhromnost' des musikalischen Gewebes, Tonfarbe, Musikpsychologie.*