

7. Kompan, Sh. (1790). *Tantseval'nyy slovar', sodержashchiy v sebe istoriyu, pravila i osnovaniya tantseval'nogo iskusstva s kriticheskimi razmyshleniyami i lyubopytnymi anekdotami, otnosyashchimisya k drevnim i novym tantsam* [Dance Dictionary, containing the history, rules and foundations of dance art with critical reflections and curious anecdotes relating to the ancient and new dances], Moscow: Typography at Okorokov. (in Russian).
8. Levinson, A. (1915). *Mastera baleta* [Ballet Masters], St. Petersburg: Publishing house N.V. Solovyov. (in Russian).
9. Noverr, J.-J. (1965). *Pis'ma o tantse* [Dance Letters], Moscow: Iskusstvo. (in Russian).
10. Russo J.-J. (1969). *Traktaty* [Tractates], Moscow: Nauka. (in Russian).
11. Sollertinskiy, I. I. *Stat'i o balete* [Articles about ballet], Leningrad: Iskusstvo. (in Russian).
12. Fuko M. (1999). *Nadzirat' i nakazyvat'. Rozhdeniye tyur'my* [Oversee and punish. The birth of the prison], Moscow: Ad Marginem. (in Russian).
13. Khudekov, S. N. (1914). *Istoriya tantsev* [Dance history]. (Vols. 1–3); Vol. 2, St. Petersburg: Typography “Peterburgskaya gazeta”. (in Russian).

УДК 781.6:78.071.1Ліст

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.6>

**Альона Боршуляк**

<https://orcid.org/0000-0002-2734-8395>

кандидат мистецтвознавства, доцент

Кам'янець-Подільський національний університет

імені Івана Огієнка

[alyona\\_bor@ukr.net](mailto:alyona_bor@ukr.net)

### **СИМВОЛІКО-РИТОРИЧНІ ПРИНЦИПИ ТВОРЧОСТІ ФЕРЕНЦА ЛІСТА В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ РОМАНТИЗМУ**

*У статті охарактеризовано символіко-риторичні принципи творчості Ф. Ліста, які розглянуті в контексті проблем епохи романтизму. Підкреслено, що символізм Ф. Ліста проявляється як у використанні різноманітних символів та музично-риторичних фігур, так і в програмній назві інструментальних творів, що набуває своєрідного символічного значення. Досліджено, що Ліст прийшов до засвоєння символіко-риторичного мислення в середній період творчості, шляхом пізнання багатющої музичної спадщини, філософських ідей, а також поетичної системи.*

**Ключові слова:** музична символіка, музично-риторичні фігури, програмність, романтизм.

**Алена Боршуляк**

кандидат искусствоведения, доцент

Каменец-Подольский национальный университет

имени Ивана Огиенко

### **СИМВОЛІКО-РИТОРИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ТВОРЧЕСТВА ФЕРЕНЦА ЛИСТА В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ РОМАНТИЗМА**

*В статье охарактеризованы символіко-риторические принципы творчества Ф. Листа, которые рассматриваются в контексте проблем эпохи романтизма. Подчеркнуто, что символізм Ф. Листа проявляется как в использовании различных символов и музыкально-риторических фигур, так и в программном названии инструментальных произведений, которое приобретает своеобразное символіческое значение. Доказано, что Лист пришел к*

усвоению символично-риторического мышления в средний период творчества, путем познания богатейшего музыкального наследия, философских идей, а также поэтической системы.

**Ключевые слова:** музыкальная символика, музыкально-риторические фигуры, программность, романтизм.

**Alyona Borshulyak**

Candidate of Art Studies, Associate Professor  
I. Ogienko Kamianets-Podilskyi National University

### **SYMBOLIC-RHETORICAL PRINCIPLES OF FERENC LISZT'S CREATIVE WORK AGAINST THE HISTORICAL AND CULTURAL BACKGROUND OF ROMANTICISM**

*The article describes the symbolic-rhetorical principles of F. Liszt's work investigated in the context of the Romantic era problems. Liszt's creative activity is regarded as that of a passionate artist who is constantly seeking ways of solving political, social, and religious problems, striving to penetrate the very essence of artistic phenomena of the Romantic era through his work.*

*The emphasis is laid on the main theme of the composer's work, that of humanism. It must be noted, that Liszt finds his musical symbolism in the plot of Raphael's painting "Saint Cecilia". This theme of humanism is embodied in the symphonic poem "Orpheus". The ancient myth of Orpheus attracted the composer from a symbolic point of view. In the image of the protagonist Liszt sees primarily a generalized image, which expresses the composer's artistic credo and symbolizes art. Attributing a symbolic value to the image of Orpheus, Liszt compares him to Art where he seeks to find the ideal, that is, Eurydice, but once she is found he is unable to preserve her on Earth.*

*It is emphasized that Liszt's symbolism manifests itself both in the use of various symbols and musical-rhetorical figures, as well as in the program name of instrumental works, which acquires a peculiar symbolic significance. With the help of Liszt's program, the listener starts creating specific symbols suggested by the author. Thus, there is an appeal to several language systems, which allow one to transpose information from one level of the language system to another. To complete symbolic information, music appeals to the synthesis of literature, which results in images/symbols.*

*As shown by research, Liszt comes to the assimilation of symbolic-rhetorical thinking in the middle period of his creative activity (works of the early period are devoid of symbolic language), through perception of a rich musical heritage, philosophical ideas, as well as a poetic system. The composer gives them romantic orchestral colors, complicates the texture, exacerbates harmony, transforms intonation and rhythm, and finds a new register and timbre solution.*

*Rhetorical figures fit organically into F. Liszt's composer style on the wave of a new oratorical trend. Even though rhetoric as art falls into disuse in the 19<sup>th</sup> century, it continues its existence in F. Liszt's work and manifests itself not only in the composer's treatment of Bach's themes, but also in the frequent use of rhetorical figures to build a particular image. After all, the composer knew and appreciated oratory, which seemed to synthesize all other arts and was the highest form of poetry for him. Liszt's playing also often took the form of oratorical performances, since the composer sought persistent persuasion, and he undoubtedly succeeded in his objective.*

*As a result of our research of the symbolic-rhetorical principles of F. Liszt's creativity in the historical and cultural context of the Romantic era, it was established that the romantic era had its imprint on the brilliant personality of F. Liszt, who was a typical "son of his time". This manifested itself not only in the split nature of the composer and his worldview, but also in his creative work: the use of generalized philosophical ideas expressed by F. Liszt with the help of musical rhetorical figures and symbols. The evolutionary path of creativity that the composer overcame testifies to his tireless composing quest not only of the ways of using the instrument, but also of expressive means and symbols, of the ways to translate his talent into reality.*

**Keywords:** musical symbols, musical-rhetorical figures, program specific activity, romanticism.

Проблема символічності музики неодноразово ставала об'єктом дослідження, її розглядали багато мислителів. Проте і в наш час, коли ідея символізму як світобачення знову набула актуальності, залишаються невирішеними питання в даній сфері. Розгляд музики з позиції семіотики становить особливу цікавість не лише для музикознавців, а й для виконавців, оскільки мистецтво наповнене багатьма таємницями і загадками, котрі потребують розкриття.

Епоха романтизму наклала відбиток і на геніальну особистість Ф. Ліста, який був типовим “сином свого часу”. Це проявилось не лише в роздвоєнні характеру композитора, його світосприйнятті, а й у творчості – зверненні до узагальнених філософських ідей, які Ф. Ліст виразив за допомогою символів.

Композитор з великою вимогливістю ставився до точного розкриття художнього змісту твору та, як і інші митці романтизму, намагався детально фіксувати свої поради до виконання у вигляді ремарок. Тому перед сучасними виконавцями постає особливе завдання – досягнути й передати символічність лістівської творчості. Адже, щоб зрозуміти глибинний смисл твору, потрібно не лише відчувати його образний настрій, а й знати, що хотів висловити автор, що його надихало й творчо підживлювало. Саме для вдалого виконання музичного твору, яке “робить твір почутим з його характером і змістом” (І. Форкель), необхідні знання символікомовних засобів, особливо музично-риторичних фігур зі своїм смисловим навантаженням.

Багато наукових праць присвячено дослідженню творчої особистості Ф. Ліста, а також його музичній спадщині; це, зокрема, монографії Я. Мільштейна [8, 9], Б. Сабольчи [11], статті О. Скребкова [12], О. Рощенко [10], Ю. Габай [2], А. Коваля [5], та інші. Але досі залишається не до кінця вивчена та невичерпна сфера символіко-риторичних засобів, які він використовував.

Мета статті – виявити символіко-риторичні принципи творчості Ф. Ліста у широкому історико-культурному контексті епохи романтизму.

В епоху романтизму за допомогою символу виражали основні аспекти світосприйняття композиторів, які намагалися створити символи-образи, що передавали б узагальнену функцію дійсності з рухом до безмежного. Будь-який елемент романтичної системи перебуває “у грі”: “він то дорівнює сам собі, то виступає у формі знака”. Особливого значення набуває те, що за текстом, що “а ргіогі незримо і потенційно наявне: кожний твір немовби “включається” у загальноромантичну картину (концепцію) світу, займаючи певне місце в динамічній системі романтичного світосприйняття” [2, с. 10–11]. Зазначимо, що символ ми розуміємо як знак, що прагне до безмежності значень.

Будучи “пасіонарієм”, Ліст постійно шукав засоби розв'язання політичних, соціальних і релігійних проблем, намагаючись проникнути своєю творчістю в саму сутність художніх явищ епохи романтизму. Зазначимо, що пасіонарність Л. Гумільов визначав як характерологічну доміанту, непереборне внутрішнє прагнення до діяльності, спрямоване на досягнення певної мети. Пасіонарність – “прикмета, що виникає внаслідок мутації (пасіонарного поштовху) і створює всередині популяції деяку кількість людей, які володіють підвищеним тяжінням до діяльності” [3, с. 16]. Пасіонарність розкривається через діяльність великих людей, які залишають слід в історії. Вони, впливаючи на навколишню дійсність та створюючи навколо себе енергетичне поле, є сильним акумулятором певних ідей, поширюючи силу духу, силу знання. Саме до таких людей-пасіонаріїв, які намагаються змінити навколишнє і справді можуть його змінити, належав Ф. Ліст. Композитор не лише відродив мовні тенденції бароко, класицизму, а й узагальнив романтизм, довів його до найвищого ступеня концентрації, яскравості, концертності.

Зовсім невипадково Ференц Ліст, як й інші прогресивні романтики, переймаючи філософські ідеї свого часу, сприймав життя як частину світового процесу, що не піддається раціональному контролю та яке можна виразити за допомогою символу. Ліст намагався своєю творчістю проникнути в сутність художніх явищ епохи романтизму. Але протягом усього життя в творчій натурі композитора боролися два протилежні полюси характеру, котрі безпосередньо впливали на його світосприйняття.

Двоїсту натуру Ф. Ліста вдало розкриває О. Скребкова: “З одного боку, художник – “проповідник мистецтва”, котрий гаряче прагнув до ідеалів і вірив у їх здійснення, з іншого –

скептик, який “вкусив отруту сумніву”, перейнявся духом іронії і заперечення” [12, с. 28]. Внутрішній світ Ф. Ліста був справді роздвоєний, що робило його загадковим, але разом з тим і нещасливим. Життя Ліста ззовні здавалося чудовим: слава, всезагальне визнання, але в душевному світі композитора постійно боролися протиріччя, на котрі вплинула й епоха, в якій він жив: гноблення австрійсько-габсбурзької монархії, що породило революцію 1848 року, національно-визвольна боротьба угорського народу. Сам композитор писав, що “наш вік хворий, і ми хворі разом із ним” (цит. за [9, с. 27]).

Ф. Ліст зневажав навколишній світ, засуджував погані смаки суспільства. Він бачив не лише “інтелектуальний прогрес, велике мистецтво і геніальні винаходи XIX століття”, а й “убогу тупість сучасного життя, перетворення науки і мистецтва в комерцію, спекуляцію ідеями і почуттями, моральне здичиння” [9, с. 18]. В суспільстві артист перебував на становищі лакея. Живучи під постійним тиском політичного, соціального і релігійного середовища, Ференц Ліст шукав свої засоби розв’язання даних проблем. Не можна сказати, що це йому вдалось, але на порозі старості він став католицьким абатом і намагався “примирити дійсність із небесами”.

Упродовж усього життя композитор вірив у розвиток людства через вічне прагнення до досконалості. Такий погляд впливав не лише на його світогляд, а й на творчість. Постійно шукаючи образи, які б виражали основну тему його творчості – тему гуманізму, Ліст знаходив їх у картині Рафаеля “Свята Цецилія”, сюжет якої трактував як символ музики, хоча і не наполягав на власному баченні даного сюжету як всезагального. Ця тема гуманізму втілена в симфонічній поемі Ліста “Орфей”. Античний міф про Орфея зацікавив композитора із погляду символіки. Адже в образі головного героя Ліст бачив перш за все узагальнений образ, який виражає художнє кредо композитора та символізує мистецтво. Наділяючи образ Орфея символічним значенням, Ліст порівнював його з мистецтвом, в якому намагався знайти ідеал, тобто Еврідіку, але, знаходячи, не в змозі зберегти на Землі.

Таке тлумачення суттєво відрізняється від рішення в однойменній опері Глюка, де міф про подорож Орфея потрактований без символічних рис. Композитор писав: “Для Глюка Орфей не є ні надлюдською істотою, ні богом, ані напівбогом, ані генієм, який веде людство далі по шляху до досконалості. Для нього він лише чоловік, який тужить за втратою коханої, і його біль виливається у звуках, які нас захоплюють” [7, с. 161]. Таким чином, Ф. Ліст переосмислив міф про Орфея і намагався з його допомогою втілити узагальнені глибокі філософські ідеї.

В епоху романтизму символічний аспект музики відійшов на другий план, а на перший виступив емоційний зміст у поєднанні з музичною зображальністю. Проте творчість Ф. Ліста стала ще однією вершиною символіко-риторичного мислення. Символізм Ліста проявляється як у використанні різноманітних символів та музично-риторичних фігур, так і в програмній назві інструментальних творів, що набуває своєрідного символічного значення. Вона проявляється або у вигляді літературного заголовка, або розгорнутого літературного сюжету. Таким чином, відбувається звернення до кількох мовних систем, що дає змогу перевести інформацію з одного рівня мовної системи в іншу. Щоб досягнути символічної інформативності, музика звертається до синтезу з літературою, в результаті чого моделює образи-символи.

Музичний твір у розумінні Ліста – це єдиний, цільний живий організм, тому він не раз підкреслював, що не зайвим буде, якщо композитор у кількох рядках окреслить немовби “духовний ескіз” і висловить думку, котра “послужила йому основою для твору”. Досить часто композитор сам вибирав епіграфи та передмови для своїх музичних творінь, таким чином допомагаючи виконавцям розкрити головну ідею і точніше відтворити образний зміст. Але Ліст не ототожнював програму зі змістовністю твору, позаяк програма не розкриває повністю зміст, а лише намічає суттєві його сторони. Композитор стверджував, що музиці притаманна своя специфіка і навіть “таємниця”, програмність зовсім ж не руйнує її, а навпаки, посилює. Таким чином, програмність перетворюється на своєрідний символ.

Завдяки програмі Ліст готує слухача до сприйняття музичного твору, і, як зазначила Т. Лазутіна, програма дає орієнтир уяві слухача на певну символотворчість, яку задав автор. Проте це не означає “диктату автора, адже процес символотворчості детермінується як

авторською установкою, так і особливостями самого суб'єкта, що сприймає, а також різноманітними умовами, які супроводжують цей процес" [6, с. 67].

В епоху романтизму відбувається повернення до музики бароко, але на новому рівні з фрагментарним використанням деяких "лексем" – музично-риторичних фігур минулого. Хоча й у XIX столітті риторика як мистецтво занепадала, в творчості, наприклад, Ф. Ліста вона продовжувала своє існування і проявлялася не лише у зверненні композитора до бахівських тем, а й частим використанням риторичних фігур для передачі конкретного образу. Адже композитор добре знав і цінував ораторське мистецтво, яке немовби синтезувало всі інші мистецтва й було для нього найвищою формою поезії. Гра Ліста також часто набувала форми ораторських виступів, оскільки композитор прагнув наполегливо переконувати, і це йому вдавалося.

Музично-риторичні фігури, з'явившись у поліфонічному стилі, в гомофонній музиці XIX століття частково втрачали своє риторичне значення. Має слухність І. Барсова, говорячи, що "зрівнялись у стійкості значень зі словами звичайної мови подібні інтонації не можуть вже через психологічний закон варіантності сприйняття музичного образу. Ця варіантність збільшується з історичною дистанцією, коли смисл, загальний для епохи, може опинитись у забутті та сприйматися по-новому" [1, с. 59].

Ференц Ліст прийшов до засвоєння символіко-риторичного мислення в середній період творчості (твори раннього періоду позбавлені символічної мови), шляхом пізнання багатющої музичної спадщини, філософських ідей, а також поетичної системи. Композитор надавав їм романтичних оркестрових фарб, ускладнював фактуру, загострював гармонію, трансформував інтонаційно, ритмічно, знаходив нове регістрове і темброве вирішення.

Я. Мільштейн виділив шість основних принципів, які ми можемо назвати "художніми принципами творчості" [9, с. 411], котрими Ф. Ліст керувався протягом усього життя. Один із них – принцип декламаційності, що полягає у зближенні композитором змісту музичної фрази з мовними інтонаціями, вони надають фразі широкого, "розмовляючого" характеру. В побудові своїх тем на мовній основі Ліст опирався не на повсякденну мову, а перш за все на емоційно-патетичне ораторське мистецтво, "не стільки говорив, скільки декламував". Мелодика Ліста набувала декламаційного відтінку, в його творах часто трапляються вказівки або музичні ремарки такі як: *recitando*, *declamato* та інші.

Не можна погодитись із позицією Мільштейна, що "у виборі риторичних засобів Ліст не дуже оригінальний. Він не нехтує і такими, які неодноразово використовували в минулому (особливо в італійській опері) й частково стали банальними" [9, с. 426], оскільки риторичні фігури органічно увійшли в композиторський стиль Ф. Ліста на хвилі нового ораторського сплеску. В основному він використовував музично-риторичні фігури, які можна легко впізнати, але не так просто й однозначно, зокрема, в середині побудови. Варто сказати, що у творчості Ліста риторичні прийоми стали органічним і безпосереднім вираженням його поетичного обдарування. Та й не слід забувати, що закінчувалося XIX століття.

Застосував Ф. Ліст і принцип "характерності мотивів" (визначення Я. Мільштейна) – майже за кожним мотивним створенням закріплювався у композитора конкретний символічний смисл, що виражає визначені поетичні ідеї і почуття. Саме "мелодія-характеристика" (термін Ліста) не лише виступала своєрідним символом основної ідеї твору чи головного героя, а й виражала його складні почуття та порухи душі. Таким чином, за конкретними мотивами закріплювалося поетично-образне значення. Як бачимо, дані мотиви в розумінні Ф. Ліста близькі значенню музично-риторичних фігур – своєрідних мотивів з конкретним семантичним значенням. Адже Ліст цікавився законами музичної риторики та високо цінував ораторське мистецтво.

Багато тенденцій романтизму одержали своє завершення в пізньому періоді творчості Ф. Ліста. Даний період характерний новаторськими пошуками в композиторському стилі, сміливим експериментаторством. І знову не погодимось із думкою Я. Мільштейна, який зазначив, що "його (Ліста. – А. Б.) старечі досліди не завжди є повноцінними художніми творами. Ці досліди нагадують нам радше фрагменти, більш чи менш вдалі, однієї грандіозної сумно-стриманого сповіді музиканта, який намаує нові шляхи в мистецтві й намагається

відкрити ці шляхи іншим” [8, с. 195]. Дійсно, твори пізнього періоду відрізняються простотою фактури, але таким чином зростає смислова роль майже кожної ноти, яка набуває символічного значення. Ференц Ліст своїми геніальними знахідками закладав фундамент для подальших століть. Саме в цей час у його творчості з’явилося щось таке, що, за словами К. Вітгенштейн, дало змогу запустити спис у майбутнє далі, ніж це вдалося зробити Вагнеру.

Сповідь Ф. Ліста глибоко філософська. Сам композитор у листі до Ліни Раманн написав: “У мене в серці глибока туга, і ця туга час від часу повинна проявитися в музиці” (цит. за [8, с. 195]). Ця туга вилася у нових формах і жанрах. У жанрі фортепіанної мініатюри в концентрованому вигляді символічно виразилися переживання композитора. Адже мініатюра епохи романтизму базована на почутті й спрямована на кристалізацію одного стану душі. Завдяки потужному імпульсові романтизму, фортепіанна мініатюра на той час досягла свого розквіту й зарядилася життєвою силою на довгі роки.

У творах пізнього періоду Ліст уже не так активно використовував епіграфи та літературні передмови, адже він відбирав й фіксував лише головні і суттєві вказівки, вважаючи їх достатніми для тих, хто здатний проникнути в поетичний смисл творінь.

Композитор відмовився від концертного, віртуозного стилю, тим самим створював прозору фактуру, в якій закладав лише основне, типізуючи виразово-смислові елементи романтичної музики та часто використовуючи символи. Через складні життєві обставини та зміну філософських і релігійних поглядів відбувалося переосмислення музично-риторичних фігур, які вже не стільки чарували і переконували, а виражали щось потаємне, сакральне, а часом і трагічне завдяки перетворенню в музичні символи. “Відмова від чуттєвої краси в багатьох пізніх творах Ліста виявила лаконічну конструктивну основу п’єси. У зв’язку з цим суттєво модифікувалося виявлення поемності: процесуальність форми повернулася її відкритістю; як самостійний фактор стала діяти монотематичність (прихована перш за все в монотематизмі), що привела до мотивної остинатності. Тема набуває рис “ходи”, а функцію ладового центру одержує мотив” [4, с. 27]. Відповідно з еволюцією лістівського композиторського стилю, становленням філософсько-релігійних поглядів зростало символічне значення його творів, наповнення їх сакральним змістом.

Таким чином, епоха романтизму наклала свій відбиток і на геніальну особистість Ф. Ліста, який був типовим “сином свого часу”. Це проявилось не лише в роздвоєності характеру композитора, його світосприйнятті, а й у творчості: зверненні до узагальнених філософських ідей, які Ф. Ліст виразив за допомогою музично-риторичних фігур та символів. Еволюційний шлях творчості, що подолав композитор, свідчить про його невтомні композиторські пошуки не лише способів використання інструменту, а й виразових засобів та символів, втілення таланту.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Барсова И. Опыт этимологического анализа. *Советская музыка*. Москва, 1985. Вып. 9. С. 59–66.
2. Габай Ю. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма. *Проблемы музыкального романтизма* : сб. науч. тр. Ленингр. гос. ин-та театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Ленинград : ЛГИТМиК, 1987. С. 5–30.
3. Гумилев Л. От Руси до России. Москва : АСТ Хранитель, 2007. 415 с.
4. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма : автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02. Москва, 1996. 54 с.
5. Коваль Г. О. Ліст і Данте: до проблеми синтезу мистецтв : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03. Київ, 1998. 16 с.
6. Лазутина Т. В. Символичность музыки. Екатеринбург : Банк культ. информации, 2005. 124 с.
7. Лист Ф. Избранные статьи. Москва : Гос. муз. изд., 1959. 463 с.
8. Мильштейн Я. И. Редакция и комментарии к 3 т. сочинений для фортепиано Ф. Листа. Москва : Музыка, 1966. С. 193–209.
9. Мильштейн Я. И. Ф. Лист. В 2 т. Т 1. Изд. 2-е расш. и доп. Москва : Музыка, 1971. 863 с.

10. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (нумерологический и ономотологический методы анализа музыки) : монография. Харьков : ХНУРЭ, 2007. 128 с.
11. Сабольчи Б. Последние годы Ференца Листа. Будапешт : АН Венгрии, 1959. 138 с.
12. Скребкова О. Л. Эстетические взгляды Ф. Листа. *Вопросы музыковедения* : труды. Москва : Гос. муз.-пед. институт им. Гнесиных, 1972. Вып. 1. С. 28–65.

#### REFERENCES

1. Barsova, I. (1985). An Attempt of Etymological Analysis, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], Iss. 9, Moscow, pp. 59–66. (in Russian).
2. Gabay, Yu. (1987). Romantic Myth about the Artist and the Problem of Psychology of Musical Romanticism, *Problemy muzykal'nogo romantizma* [Issues of Musical Romanticism]: collection of scientific works of the Leningrad N. K. Cherkasov State Institute of Theater, Music and Cinematography. Leningrad: LGITMiK, pp. 5–30. (in Russian).
3. Gumilev, L. (2007). *Ot Rusi do Rossii* [From Rus to Russia], Moscow: AST Khranitel'. (in Russian).
4. Zenkin, K. V. (1996). “Piano miniature and ways of musical romanticism”, Thesis abstract for Doctor. of Art Studies: 17.00.02, Moscow, 54 p. (in Russian).
5. Koval, G. O. (1998). “Liszt and Dante: the regarding the issue of synthesis of arts”. Thesis abstract for Cand. of Art Studies: 17.00.03, Kyiv, 16 p. (in Ukrainian).
6. Lazutina, T. V. (2005). *Simvolichnost' muzyki* [Symbolism of Music], Yekaterinburg: Bank kul't. informatsii. (in Russian).
7. List, F. (1959). *Izbrannye stat'i* [Selected Articles], Moscow: Gos. Muz. Izd. (in Russian).
8. Milshhteyn, Ya. I. (1966). *Redaktsiya i kommentarii k 3 t. sochineniy dlya fortepiano F. Lista*. [Revision and comments to 3 vol. of F. Liszt's works for piano]. Moscow: Muzyka, pp. 193–209. (in Russian).
9. Milshhteyn, Ya. I. (1971). *F. List* [F. Liszt]. In 2 vols. Vol. 1, Moscow: Muzyka. (in Russian).
10. Roshchenko (Averyanova), Ye. G. (2007). *Chislo i imya v novoy mifologii muzykal'nogo romantizma (numerologicheskij i onomatologicheskij metody analiza muzyki)* [Number and name in the new mythology of musical romanticism (numerological and onomatological methods of music analysis)], Kharkiv: KhNURE. (in Ukrainian).
11. Sabolchi, B. (1959). *Poslednie gody Ferentsa Lista* [The last years of Franz Liszt], Budapest: AN Vengrii. (in Russian).
12. Skrebkova, O. L. (1972). *Esteticheskie vzglyady F. Lista* [Aesthetic Views of F. Liszt], *Voprosy muzykovedeniya: trudy* [Questions of musicology: works] Iss. 1. Moscow: Gnesinyh State Music Pedagogical Institute, pp. 28–65. (in Russian).

УДК 78.03+785.728/78.082.2

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.7>

**Оксана Андріянова**

<https://orcid.org/0000-0003-1117-2425>

кандидат мистецтвознавства, доцент

Одеська національна музична академія

імені А. В. Нежданової

[aaksinya1996@gmail.com](mailto:aaksinya1996@gmail.com)

#### **СОНАТА ДЛЯ ТРУБИ І ФОРТЕПІАНО ПАУЛЯ ХІНДЕМІТА ЯК ЗРАЗОК ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ КОМПОЗИТОРА**

*У статті проаналізовано драматургію Сонати для труби і фортепіано П. Хіндеміта в аспекті втілення специфіки індивідуального камерно-інструментального стилю композитора;*