

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ**

Чжу Сяоле

УДК 78.01+78.04:75:82:047+786.2+78.071.1

**ФОРТЕПІАННІ ЦИКЛИ Ф. ЛІСТА ЯК ПРЕДМЕТ МУЗИЧНО-
ВИКОНАВСЬКОЇ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат

дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Одеса – 2020

Дисертацією є рукопис

Робота виконана на кафедрі історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової Міністерства культури та інформаційної політики України

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, професор
ЧЕРНОІВАНЕНКО Алла Дмитрівна,
Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданової,
професор кафедри народних інструментів

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
ШАПОВАЛОВА Людмила Володимирівна,
Харківський національний університет мистецтв
ім. І.П. Котляревського,
завідувачка кафедри інтерпретології та аналізу
музики

кандидат мистецтвознавства, доцент
ДОВЖИНЕЦЬ Інна Георгіївна,
Сумський державний педагогічний університет
імені А.С. Макаренка,
доцент кафедри хореографії та музично-
інструментального виконавства

Захист відбудеться 29 січня 2021 р. о 12.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора (кандидата) мистецтвознавства в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової (в онлайн форматі) на платформі ZOOM

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розіслано «28» грудня 2020 р.

В.о. вченого секретаря
спеціалізованої вченої ради,
доктор мистецтвознавства, професор

Л.І. Повзун

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми роботи Композиторська творчість Ф. Ліста, найщільнішим чином пов'язана з його виконавською діяльністю у рідній розквітаючому на той період нового – концертного – піанізмі, а також з його улюбленим інструментом – роялем (технічно-органологічне удосконалення якого виявилось як ніколи «вчасним»), від свого початку відрізнялася свідомим створенням нової семантичної природи фортепіанної гри. Блискуча інструментальна віртуозність майстра узгоджується з його багатющим внутрішнім світом, суперечливим, але духовно осяяним (навіть у перших віртуозно-технічних фортепіанних фантазіях на оперні теми, концертних етюдах, та жанрових п'єсах). В подальшому композиції Ліста впевнено набувають вираженої тенденції до втілення специфічними музично-інструментальними і інтерпретативно-виконавськими засобами складних, глибинних філософських концепцій буття. З одного боку, це є нарощуванням рефлексуючих ознак романтичної свідомості, «мудрої творчості», з її прагненням само- і світопізнання; віддзеркаленням лістівської авторської теорії синтезу мистецтв; з іншого – це накреслення проєкцій у наступне, ХХ, століття, і не тільки з точки зору музично-мовних засобів, а й стосовно тих концептологічних тенденцій, які останнім часом набувають все більшої ваги у музикознавчій, композиторській і виконавській творчості.

Усе це сприяє поглибленню наукової і виконавської думок про творчість Ференца Ліста – найяскравішого фундатора музично-романтичного мистецтва, який фактично відтворив алгоритм руху європейської музики від ХVІІІ у ХХ століття з його найрізноманітнішим моделюванням картини світу. Для піаністичного мистецтва сучасності (і майбутнього) музика Ліста виступає блискучим, але непростим, невичерпним щодо нових інтерпретативно-когнітивних знахідок полем. Навіть сам вкрай тривалий (більше шести десятиріч) і надзвичайно плідний (біля 1200 творів) творчий шлях Ліста «вищукується» у струнку систему, ніби спеціально вибудовану за своєрідним пірамідальним принципом – з центром-кульмінацією 1850-х років (відзначеним низкою творів нового жанру – симфонічної поеми, симфоній – «Фауст» і «Данте», створенням сонати h-moll, поглибленими редакціями перших двох «Років мандрів» та «Поетичних і релігійних гармоній», численними літературно-естетичними працями), плідними 1830-1840-ми («вибух» фортепіанних композицій, зокрема, формування циклів «Років мандрів», фортепіанні концерти, соната-фантазія «По прочитанні Данте», Угорські рапсодії тощо) та 1860-1870-ми роками («Мефісто-вальси», ораторії та меси, церковна музика, фортепіанні цикли – третій «Років мандрів», «Угорські історичні портрети», «Різдвяна ялинка»). Також можна відзначити своєрідні початок-«вступ» у ранніх творах (з виявленим «первинним» дуалізмом проявів – концертності у «Варіаціях на вальс А. Діабеллі» і зосередженій духовності у хоралі «Tantum ergo») та «коду» у пізніх композиціях, які містять інструментально-звукові та ідейні концепції передбачення наступного ХХ століття (про що свідчать, зокрема, завершення третього, духовно спрямованого, зошиту «Років» та Симфонічна поема «Від колиски до могили»).

Винайдені композитором-виконавцем інструментальні композиційні форми та засоби, зокрема у фортепіанних циклах і макроциклах, демонструють також необхідність нового підходу до принципів програмності, яка, перетворюючись на концептуальну установку в композиції і виконавській грі, задаючи певні сюжетні та зображальні асоціативні низки, завжди вміщує узагальнене екзистенціальне, концептуально спрямоване начало.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової і відповідає темі № 11 «Семіологічні аспекти композиторської і виконавської творчості» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на 2017 – 2021 рік.

Мета дослідження – дослідити концептологічні засади фортепіанних циклів Ф. Ліста в єдності композиторської та виконавської сторін.

Вказана мета зумовила необхідність вирішення наступних завдань:

- виявити змістові рівні явища й поняття музичної концептуалізації;
- дослідити особливості музичної циклізації як семантичного музичного феномену;
- проаналізувати процеси взаємодії циклічності і програмності в фортепіанній творчості Ф. Ліста;
- виявити основні чинники концептуального поля лістівської творчості; дослідити специфіку їх дії;
- визначити специфіку композиторської й виконавської концептуалізації у фортепіанних циклах Ф.Ліста «Роки мандрів», «Поетичні та релігійні гармонії», «Різдвяна ялинка».

Матеріалом дослідження слугують фортепіанні цикли Ф. Ліста «Поетичні та релігійні гармонії», «Різдвяна ялинка» та макроцикл «Роки мандрів»..

Об'єкт дослідження – фортепіанна творчість Ф. Ліста, зокрема, його фортепіанні цикли.

Предмет дослідження – індивідуальні риси фортепіанного стилю Ф. Ліста в їх зв'язку з явищем музично-виконавської концептуалізації.

Методологічна основа роботи визначається працями філософів, естетиків, літературознавців, культурологів концептологічного і когнітивного спрямувань (В. Абушенко, Ю. Апресян, Н. Арутюнова, С. Аскольдов, А. Вежбицька, С. Воркачева, В. Дем'янков, Н. Королевська, Є. Кубрякова, Д. Ліхачов, Ю. Лотман, В. Марік, Ф. Соссюр, І. Стернін, І. Тарасова); роботи, у яких ставляться проблеми розуміння, мислення, смислового призначення музики, її концептологічних засад (М. Арановський, М. Бахтін, Ж. Бодрийяр, М. Бонфельд, Л. Виготський, Г. Гадамер, Г. Демешко, С. Ляпін, В. Марік, В. Медушевський, Є. Назайкінський, О. Самойленко, І. Стогній, А.Тахо-Годі, В. Холопова, Ю. Холопов); музикознавчими дослідженнями, присвяченими проблемам жанру і стилю (В. Бобровський, М. Бонфельд, Л. Долінська, Л. Кирилліна, В. Конен, І. Коханік, І. Кузнецов, Л. Мазель, Є. Назайкінський, О. Самойленко, О. Садовнікова, О. Соколов, А. Сохор, В. Холопова, Ю. Холопов, А. Цукер, В. Чинаєв, Л. Шаповалова) та музичного формотворення (В. Бобровський, В. Протопопов, К. Ручьєвська, В. Холопова, В. Цуккерман),

проблемам гармонії, зокрема, лістівської (А. Аймаканова, Т. Бершадська, Н. Гуляницька, Ю. Кремльов, О. Ментюков, Ю. Паїсов, Р. Реті, Ю. Тюлін, Ю. Холопов); питанням фортепіанної гри в її теоретичному та історичному аспектах (О. Алексєєв, В. Дельсон, М. Друскін, Д. Дятлов, Л. Гаккель, А. Ігламова, Д. Кирнарська, Г. Коган, А. Корто, Н. Корихалова, А. Малинковська, Г. Нейгауз, С. Ріхтер, О. Симонянц, Сюй Бо, С. Фейнберг, Хуан Цзечуань, О. Чеботаренко, В. Чинаєв, Ян Веньян); музикознавчими роботами, безпосередньо пов'язаними з вивченням творчості Ф. Ліста (А. Аймаканова, А. Буасьє, А. Будяковський, С. Вартанов, Д. Гаал, Є. Гордєєва, А. Демченко, О. Єсман, Л. Живов, Л. Жигмонд, Ю. Крауклис, Ю. Кремльов, О. Левашева, Б. Матека, О. Ментюков, Я. Мільштейн, Н. Невська, Р. Островський, Б. Сабольчі, Т. Самсонова, С. Слонімський, В. Стасов, Д. Торкевиц, Я. Ханкіш, Ю. Хохлов, К. Царьова).

У роботі використовуються загальнонаукові та спеціальні методи, серед яких – естетичний, історико-культурологічний, структурно-функціональний, жанрово-стильовий. Важливими представляються семіологічний, концептуально-семантичний, музично-текстологічний, аналітичний музикознавчий і виконавський підходи. Усі вони у комплексі дозволили описати механізми трансформації почуттів і мислительних операцій до рівня образів-концептів, проаналізувати і типологізувати авторські концепти Ліста як метатекст.

Наукова новизна та теоретична цінність дисертаційного дослідження полягають в наступному. Вперше здійснюється класифікація основних концептів лістівської фортепіанної творчості; виявляються засоби їх втілення. Виявлено принципи музичної циклізації як концептологічного феномену; визначений характер взаємодії циклічності і програмності в фортепіанних циклах Ф. Ліста. Фортепіанні цикли Ліста розглянуті як засіб і результат художньої концептуалізації романтичних ідей. Концептологічна спрямованість музикознавчих аналізів фортепіанних циклів Ліста дозволяє запропонувати нову інтерпретацію творчого феномена цього композитора.

Практична цінність. Матеріали і висновки дисертації можуть бути використані у навчальних курсах історії музики, теорії та історії фортепіанного виконавства, у класі спеціального фортепіано.

Апробація результатів дисертації. Дисертація обговорювалась на кафедрі історії музики та музичної етнографії ОНМА ім. А.В. Нежданової. Основні положення дослідження були викладені в доповідях на наступних конференціях (усього 10): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, 22-24 квітня 2014 р., 27–29 квітня 2015 р.; 20–22 квітня 2016 р.; 23–25 квітня 2018 р.; 17–19 квітня 2019 р.; 20–21 квітня 2020 р.); Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 1–3 грудня 2015 р.; 9–10 грудня 2016 р.; 24–25 листопада 2017 р.; 6–8 грудня 2018 р.).

Публікації. Основні ідеї дисертації викладені у 4 публікаціях, з яких 3 – у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України; 1 – у спеціалізованому іноземному періодичному виданні (Австрія).

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів з підрозділами, висновків, списку використаних джерел. Обсяг основного тексту дисертації – 165 сторінок. Список літератури містить 221 позицію.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **ВСТУПІ** обґрунтовується вибір теми і проблеми дослідження, визначаються актуальність, об'єкт, предмет, мета й завдання, методологічна основа і наукова новизна роботи, практичне значення дослідження, надається інформація про апробацію, публікації, структуру та обсяг дисертації.

РОЗДІЛ 1. «ЯВИЩЕ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ І МУЗИКОЗНАВСТВІ» присвячений визначенню категоріальної бази дослідження, аналізу основних складових явища та поняття концепту, виявленню принципів їх функціонування, розкриттю взаємодії циклічності й програмності на шляху до концептуалізації фортепіанних циклів; ролі виконавської складової у становленні та розвитку музичної концептуалізації.

У підрозділі **1.1. «Концепт і концептуалізація в інтердисциплінарному полі музикознавства»** визначається співвідносність і здійснюється диференціація категорій «концепт», «поняття», «значення», «смысл», «концепція», «концептуалізація» в їх інтердисциплінарному та музикознавчому ракурсах. Якщо у літературі і поезії концепт, як утворення високого ступеню абстрактності, пов'язаний переважно з вербальними репрезентаціями, вміщуючи денотативну та комунікативну інформацію, то в інструментальній музиці концепт втілюється саме поза словом або узагальнено-опосередковано за допомогою музичної програмності (вербально вираженого узагальнення або певного предметнення уточнюючого характеру), стаючи (в обох видах мистецтв) такою «значимістю» (Ф. Соссюр), яка здатна відобразити лінгвістичну або музичну (відповідно) цінності позамовних об'єктів.

Важливим компонентом семантики як словесно-мовного, так і музичного концептів можна вважати пам'ять як емоційно-смыслову характеристику вербально- або музично-мовних знаків у зв'язку з їх історично сформованою символікою, функціональним контекстом, системою духовних цінностей і картин світу, у тому числі, когнітивно-емоційну звуково-символічну пам'ять – музичних формул (риторичних структур; фактурних, тембральних, метроритмічних фігур; жанрових форм тощо). Художній концепт виступає одночасно як компонент індивідуальної та універсально-культурної концептосфер, що дозволяє йому зберігати надбаня культурної пам'яті і виступати в якості «будівельного матеріалу при формуванні нових художніх смислів»¹.

Дослідження шляхів музичної концептуалізації спирається на узагальнення та висновки дисертації В. Марік², зокрема, на її твердження щодо неминучості вербалізації в інструментальних композиціях різних масштабів і жанрів у вигляді програмної назви, епіграфів, композиторських ремарок та коментарів, тобто, про програмність в інструментальній музиці як умову репрезентації концепту в

¹ Миллер Л. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория. *Мир русского слова*. 2000. № 4. С. 42.

² Марик В.Б. Явления концепта и концептосферы в музыкальном искусстве: к проблеме вечного образа: дис.... канд. искусствовед.: 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. имени А.В. Неждановой. Одесса, 2008. 215 с.

музиці. Така «нова програмність» романтичної доби отримала найяскравіше втілення в інструментальній творчості Ф. Ліста.

У підрозділі 1.2. «Час і текст в процесі формування музичної концепції» вказується на значущість відтворення семантичних кодів у часопросторових параметрах музичного мистецтва як специфічного мовно-текстологічного феномену. Універсальні та специфічно-інструментальні й авторські інтонаційні, метроритмічні, тембральні, фактурні та інші музично-мовні текстологічні форми і моделі набувають структурно-стилістичної і семантичної значущості. Відтак для визначення естетичного і структурно-композиційного принципів музичної концепції особливого значення набуває текстологічний підхід.

Тенденції формування музично-текстової семантики обумовлені як загальними історичними та екзистенціональними домінантами культури, так і індивідуально-авторськими, особистісними інтенціями митця (композитора і виконавця). Кожна з таких домінант породжує свою ідею або цілісний комплекс ідей – як виявлення сутнісного боку людської природи, а також типу й характеру відповідної культурної символіки. «Вибух» текстологічних теорій в музиці, філософії та лінгвістиці кінця ХХ століття висуває текст на позиції нового носія духовного начала в узагальнюючому та персоналістичному сенсах та смислоутворюючого феномену культури. Проблема музичного тексту безпосередньо пов'язана з феноменом інтерпретації, виконавської презентації, які здатні створити індивідуальну концептуальну ідею, почерпнувши імпульс з композиторського тексту, або навіть здійснити вихід із заданого простору з переродженням смислової конституції твору.

Процес формоутворення часто пов'язаний із взаємодією музичних форм, що, в свою чергу, реалізує здатність музичного тексту до розширення смислового потенціалу. У романтичному формотворенні виявляються багатозначність і специфічні трансформації, що виявилось у створенні на основі сонатності, циклічності, варіаційності нових видів вільних і синтетичних форм, зокрема – фортепіанного циклу. Важливою тут є і специфічна романтична актуалізація фрагменту, який з'єднує моментальне і вічне, завершеність і відкритість, «сформульовану» визначеність і прихований зміст, не досягнений до кінця, дозволяючи концепційним складовим отримувати діалектичне континуально-дискретне втілення.

В дисертації показано, що в новаціях Ліста часовий фактор зіграв ключову роль з отриманням авторського статусу («повторне стискання» монотематизму; схема «рух-пульсація – гальмування – зупинка», за Д. Торкевіцем тощо).

Підрозділ 1.3. «Взаємодія циклічності і програмності у фортепіанній творчості Ф. Ліста» виявляє, що подвійна природа циклічності в музиці, як драматургічна властивість музичного циклу, наслідок його формування, ініціює власний порядок часових і просторових можливостей. Отже, циклічність виступає іманентним жанрово-стилістичним, універсальним культурно-історичним, а також суб'єктивно-психологічним феноменом, пов'язаним з осмисленням часових процесів. Взагалі музичне мистецтво щільно пов'язане з циклічними процесами позамузичної природи (ритуалікою, обрядами, церемоніалами, природою), які визначали первинні часові форми музики та

фактори їх музичного змісту, тобто формували її як системний циклічний феномен. Цей принцип зберігається в різних жанрових сферах та їх співвідношеннях. Так, на твердження К. Зенкіна кожний момент, образ, стан, п'єса-мініатюра прагнуть відчувати себе в потоці «великого» часу (М. Бахтін), що виявляє тягу до нескінченності, бажання «обійняти неосяжне», побачити весь світ через окреме, одиничне. На рівні композиції у Ліста це розкривається через тяжіння до програмних фортепіанних циклів, створюваних протягом усього творчого шляху композитора. Цей ряд спрямований у нескінченність, так як не вичерпує всієї множинності творчого «Я» Ліста. Циклічність дає можливість створити повноту через множинність, розкриваючи властиве композитору прагнення до всеосяжності, синтетичної єдності. У цьому процесі характерним для Ліста виступає не тільки об'єднання (аж до макроциклу), а й «розростання» мініатюри як одночастинної композиції до власної циклічної або квазіциклічної форми (як соната-фантазія або три п'єси Додатку у другому зошиті «Років мандрів»).

Специфічною формою створення цілісності циклу, а також фактором ціннісно-сислової автономності музики в цілому, виступає програмність. Романтична програмність постає закономірним результатом відповідного творчого методу. Явище програмності, народжене у процесі пошуку на основі проголошеного Лістом синтезу мистецтв, не просто розширює сферу взаємодії музики з іншими видами мистецтв доданням літературних, живописних та скульптурних джерел, а виступає у Ліста особливим феноменом, який вказує не стільки на вплив позамузичних чинників на музичну мову, скільки на здатність музично-текстових звучних форм створювати власний програмно-предметний зміст у спиранні на можливості фортепіанного звучання, тобто у спиранні на виконавську складову творчості митця. Таким чином, програмність Ліста, набуває властивостей *музичної концептуалізації* – в її ідеаційній та актуально-звучній (виконавській) формі, що робить її авторською.

Підрозділ 1.4. «Виконавські інтенції лістівської концептології». Абсолютизація фортепіанно-виконавської складової творчості Ліста за його життя та у подальших теоретичних розробках виглядає певною опозицією проголошеному ним самим принципу синтезу, але у річищі актуалізації когнітивно-семантичних засад сучасності, дослідники вказують на дивовижне володіння Лістом улюбленим інструментом як на важливу передумову формування правопівкульного (синестетичного) мислення (К. Царьова, О. Посохова). Тому рояль стає лабораторією музично-мовних і концептуально-художніх пошуків Ліста, полем розгортання когнітивних, емоційних та звучних компонентів композиторської творчості за спиранням на власні виконавські та фортепіанно-органологічні можливості.

Характерний романтичний синтез циклічності, сонатності, варіаційності, винайдений композитором композиційний принцип поємності – специфічної наскрізної єдності у множинності (як і фортепіанні цикли), гральна двоїстість тонально-звуквисотного та мелодійного планів, розростання монотематичного «зерна»; вільне поєднання традиційних та новаційних, «з іншої епохи», засобів – усі вони утримують у собі лістівський виконавський тонус і технологічну піаністичну свободу, сприяючи виконавській концепційній цілісності.

Тому концептуалізація лістівських композицій реалізується через виконавство, а твори часто і багатократно редагуються (як макроцикл «Роки мандрів» – майже чотири десятиріччя). Концептосфера і концепції творів ніби народжуються «знов і знов» (подібно до виконавського тексту), буквально з-під рук композитора-виконавця, з фортепіано, котре є продовженням Ліста. Концепції і відповідна система мовних засобів Ліста демонструють поєднання непокданого: індивідуально-особистісного / глобально-універсального; театралізованого, блискуче концертного / релігійного; перенасиченого (подіями, інструментальними засобами) / лаконічно-мудрого; розсереджуючого / збираючого, відцентрово-доцентрового – у циклізації та мелодійно-гармонічних засобах. Вказана чуттєво-імпровізаційна природа лістівських піанізму корегується внутрішнім стрижнем духовної цілісності, буквально віддзеркалюючи іманентну амбівалентну природу Ліста-людини, особистості.

РОЗДІЛ 2– «КОНЦЕПТОСФЕРА ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ Ф. ЛІСТА» включає 5 підрозділів в яких характеризуються основні концепти, втілені інструментально-фортепіанними засобами.

У підрозділі 2.1. «Концепт “природа”» стверджується, що романтична парадигма висуває новий спосіб сприйняття мистецтва на тлі життя, коли уявне перетворюється на наочне, що викликає до життя фортепіанну мальовничість, але не стільки картинну, скільки виражену у переживанні, у ідеї (наочність підсилюється програмною назвою, епіграфами, коментарями, як у перших двох «Роках мандрів»). Інша семантична пара виявляється у гармонії, співзвучності між душевними переживаннями і картинами природи та протиставленні природи і людського життя. У першому зошиті «Років мандрів» і у «Поетичних та релігійних гармоніях» помітні прояви романтичного пантеїзму Ліста (славіння природи, яка йде у нескінченність). Виникнення психологічного підходу при цьому пояснюється романтичною проекцією зовнішнього і внутрішнього, «романим» способом пізнання. Так чуттєво-звучне (фортепіанне) начало стає стилеутворюючим.

У підрозділі диференціюються типи відтворення Лістом природи та відповідних душевних станів у першому і третьому циклах «Років мандрів», а також у «Поетичних та релігійних гармоніях». Аналізуються відповідні мовно-фортепіанні та композиційні засоби, зокрема, зародження майбутніх звуковисотно-гармонічних знахідок у «рамплісажній» фактурі; роль контрастних співставлень у композиційному цілому циклу, принципи пізніх імпресіоністично-статичних засобів та інше.

У підрозділі 2.2. «Концепт “мистецтво”» зазначається, що даний концепт представляє складне поєднання когнітивних, емоційних, культурологічних, етичних та специфічно-мистецьких технологічних аспектів і може бути віднесений одночасно до конкретних і абстрактних типів; містить обов'язкові компоненти самовираження у творчості і вчинках (ідіостильовий характер), формування і збереження культурно-історичних традицій (пам'ять – культури, жанру, стилю, нації), ідею про невпинне вдосконалення, прагнення оновлення, втілення Краси (як мети і як чинника боротьби зі злом), засобу і шляху духовного сходження. Концептуальне поле мистецтва виявляє найбільші

індивідуально-особистісні ознаки з одночасним визнанням спільного універсального функціонального значення.

Концепт «мистецтво» отримує цілу низку рядоположних образів, понять, мікроконцептів, обумовлених романтичною естетикою, зокрема, синтезом мистецтв з їх специфічними видовими параметрами. Серед них особливого значення набуває коло персоніфікованих понять – «автор», «герой», «пророк», «артист», «поет». У лістівському концептуальному полі це коло можна було б визначити як «Автор-виконавець», який не коментує події, роздуми, почуття ззовні, а знаходиться в гущі «подій», особисто їх ініціює, виконує, переживає, представляючи такий «Я-концепт» у природній, живій цілісності власних протиріч, що втілюється композиційними (поемність; своєрідність сплаву циклічності, сонатності, варіаційності), музично-мовними (двоїстість тонально-звуквисотного та мелодійного планів, монотематизм, дискретність/континуальність, традиційність/революційно-випереджаюча новачність), ідейно-образними (земне/небесне, «мефісто»/релігійність, винайдена ним самим концертна віртуозність/споглядальність-молитовність) засобами. Даний компонент «Автор-виконавець» у Ліста має тенденцію до переростання у окремих «Его-концепт», коли лістівські образи та засоби їх втілення не відокремлюються (об'єктивно та ним самим) від його сутності, його природи, здається, його соматички, виступаючи продовженням його самого. Тому сутність лістівської концептуалізації реалізується через виконавське начало та через його рояль – його «фрегат моряка», «кінь араба», його «я», його «мову», його «життя»³. Звідси – такий індивідуально-авторський компонент даної концептосфери як «фортепіано».

У підрозділі 2.3. Концепт “релігія” вказується, що все своє життя Ліст дотримується взаємодії мистецтва і релігії: захоплення Ламартіном з його релігійно-філософської тематикою і споглядально-ліричним ставленням до світу, яскравими метафорами і декламаційними прийомами; спроба провести реформу церковної музики і написання есе «Про церковну музику майбутнього»; постійне звернення до духовно-християнської тематикою – перший такий твір, «Tantum Ergo», католицький гімн перед Святими Дарами, написаний ще в 11 років, далі хори, меси, псалми, ораторії і кантати, зокрема, «Христос» і «Легенда про святу Єлізавету – аж до «узаконення» своїх відносин з релігією у прийнятті абатського сану.

У підрозділі вказується про істотні концептуальні зміни у творчості Ліста від другої половини 1840-х років, коли поруч з розробкою образності, позначеної ще Гете поняттям «мефісто», опрацьовуються більш спокійніші, стримано-врівноважені, мудро-логічні, навіть духовно-релігійні, інтенції (які не заважають Лісту залишатися романтиком «у всій красі»), спрямовані до пізнього періоду «лаконічної мудрості» і далі, у перспективу майбутнього, ХХ століття.

У даній сфері, звичайно, важливого значення набуває слово, яке використовується композитором не тільки у текстах хорів, мес, кантат та ораторій, у його впливі на формування художніх концепцій і драматургії вказаних творів, але й у різних формах присутності словесного тексту як у

³ Цит. За: Мильштейн Я.И. Ф. Лист. М.: Госиздат, 1956. С. 189.

вокальних та в інструментальних розділах у вигляді заголовків, епіграфів і коментарів, що презентує новий жанровий синтез на основі сполучення принципів інструментального і оперно-кантатно-ораторіального узагальнень.

Дана концептуальна сфера має найбільш усталені компоненти та споріднені концепти-образи (Христос, Святі Єлізавета, Цецилія, Франциск Асизський, Різдво, Псалом, символічні канонічні структури молитов і гімнів – «Angelus», «Stabat Mater» та ін.). Цікаво, що притягаються топографічні (природні) топоси і локуси як луки, пагорби, долини, замок, сад, ворота, стіни башти, дах та інші («Легенда про святу Єлізавету»).

У підрозділі аналізуються засоби відтворення концепту «релігія» та його компонентів у фортепіанних циклах «Різдвяна ялинка» та «Поетичні і релігійні гармонії».

Підрозділ 2.4. «Концепт “мандри”». Романтична концепція мандрів, як медитативна подорож всередину самого себе, виникла у протиставленні «профанному» паломництву попередньої доби. Концепт «мандри» в художній стратегії Ліста має безпосереднє відношення до таких важливих світоглядних архетипів, як глибока віра в Бога, пошуки духовної свободи, сакральних місць, створювальної ролі мистецтва, прагнення до істини. Концепт «мандрів» («паломництва») відображає романтичне світовідчуття автора, його розуміння людини, природи, мистецтва, історії, духовно-релігійних пошуків.

Загальний шлях мандрів лістівського фортепіанного програмного циклу майже відповідає тим трьом сторонам культури, що їх відбиває й тричастинна композиція однойменного роману Гете: перша книга – релігія, друга – мистецтво, третя – наука. Але Ліст виходить за рамки культури і навіть релігії як таких, за рамки філософсько-естетичного світу митця – до тих найвищих щабелів мислечуття, тих Небесних сфер, до яких вербальне висловлення «не досягає» своєю знаковою системою. Натомість музика, програмна або абсолютна, стає здатною до «вираження невимовного» на шляху мандрів до Вищої духовної мети людства.

Підрозділ 2.5. Концепт “Мефісто”». Неослабний інтерес до твору Й. Гете, особливо актуалізований у романтичній доктрині, визначається не тільки інтригою середньовічної легенди про Фауста і Мефістофеля, а й транспонуванням її у позачасовий біблійний контекст, з філософським протиставленням Добра і Зла, які мисляться поетом через їх внутрішню взаємообертаність, необхідність співіснування, двойництво, що зробило Фауста «посланням і символом людства» (Вяч. Іванов), а також віддзеркалювало людські метання піаніста-аббата Ліста. Музичне фаустіанство має виражену поліжанрову природу, яка виявляє взаємодію релігійно-філософського та ліричного трагічного, що також узгоджується з лістівською творчою парадигмою. Поліжанровий характер цієї релігійно-філософської трагедії є універсальним явищем культури, породжуючи культурні концепти та стимулюючи до втілення у складних масштабних жанрах типу симфоній, сонат, ораторій і поліжанрових утвореннях, але Ліст і тут виявився оригінальним, втіливши цей концепт не тільки у Фауст-симфонії, непрограмній сонаті h-moll (де віддзеркалює жанрову поетику Гете у картинно-оповідальній рапсодійності і поємності), а і в жанрових мініатюрах («Мефісто-вальси», «Мефісто-полька»,

деякі етюди – «Блукаючі вогні», «Дике полювання»), які складають певну опозицію філософським пошукам сонати і симфонії. Перетворення енергійно-героїчного та іронічно-глузливого (Мефістофель не має «своїх» тем) на ліричне у сонаті h-moll свідчить про дієвість іншої, спорідненої концептуальної сфери – «Его-концепту», як і друга редакція Фауст-симфонії.

Втім, мініатюри – «Мефісто-вальси» – все ж демонструють Мефісто-концепт у музичній мові: руйнування традиційної акордики, уникнення прямої функціональної вводноновості, самостійність півтону як інтонаційного стрижня з системоутворюючими властивостями, заміна «нестійкої» квінти на тритон і збільшену квінту і т.п.

РОЗДІЛ 3 – «ВІД СТИЛІСТИКИ ДО СЕМАНТИКИ: ПРОЦЕС КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ В ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛАХ Ф. ЛІСТА» має три підрозділи.

Підрозділ 3.1. «Мега-цикл “Роки мандрів” як антологія лістівських концептів». Будучи представленими так чи інакше у всіх практично творах (зокрема, й фортепіанних) Ліста, перші три з проаналізованих у роботі концептів (Природа, Мистецтво, Релігія) буквально укладаються у концептуальну структуру фортепіанного макроциклу «Роки мандрів», у якому перший цикл, як відомо, уособлює концептуальні риси Природи, другий – Мистецтва, третій – Духовності. Усі три цикли поєднані наскрізною ідеєю-концептом мандрів в узагальнюючому розумінні пошукового земного шляху до духовного осягнення. Логічно, що така глобально спрямована концепція вибудовувалася у макроциклічній музичній формі сюїтно-поемного типу протягом кількох, досить різних у Ліста, періодів його творчості, що дозволяло їй вбирати у себе практично необмежену кількість частин-сегментів (у тому числі, т.з., додаткових) та структурувати їх за поемними принципами. Останній можна трактувати як своєрідний авторський «жанровий концепт» поемності.

Як і Гете у своїх «Роках мандрів», Ліст демонструє не стільки розрізнення, скільки діалектичну єдність культури (духу) на всіх її рівнях – природи (науки), мистецтва, духовності (релігії). Так, на емоційну зображальність природи неминуче накладаються духовно-релігійні мотиви: починаючи з думки про створення цієї краси самим Богом до уходу «від шуму життя бурхливого», суєтного до «прозорої глибини» душевно-духовного сходження, коли Герой стає «частиною того, що бачить» (за байронівськими епіграфами), від «ігор юної натури», природи до справжнього відчуття її величі, як створеної Богом та церковних дзвонів як символу релігійного почуття. Поєднання природи й мистецтва проглядається у музиці дзвонів, піснях (швейцарських пастухів, італійських гондольєрів, угорських патріотів). Мистецтво й духовність поєднуються знаком Високості почуттів, разом складаючи визначений романтиками шлях людства до Бога. Усе це втілюється фортепіанно-інструментальними мовними засобами, серед яких можна спостерігати тенденцію до лаконізації, уникнення «зайвої» фортепіанної бравурності, зменшення інтонаційно-тематичних одиниць у третьому зошиті «Мандрів», звуковисотно-гармонічні новації (пентатоніка у «Заручинах» другого зошиту, тритон у сонаті-фантазії), та ін.

Підрозділ 3.2. «Поетичні та релігійні гармонії»: концептуалізація антиподної пари Земне-Небесне». Даний цикл певною мірою відтворює фаустіанську концептуальну настанову протистояння Добра і Зла, але все ж явно тяжіє до духовного концепту «Релігія». Усьому циклу, а також окремим його частинам передуює у якості епіграфу вірш з однойменної збірки віршів Альфонса де Ламартіна – поетично-духовного наставника композитора. Назва тексту «З глибоким почуттям туги» відсилає до нового часу світової скорботи, сентиментальності і патетики, як характерної для французького раннього романтизму проблематики смерті, але Автор-виконавець тут постає як миротворець, який вірить в гармонію і цілісність світу.

Драматургія циклу включає низку етапів: квазі-вступ – зав'язка драматургічного конфлікту Земне-Небесне. Після їх презентації християнський канон виступає звучним передбаченням остаточного вирішення конфлікту (номери 1, 2); основна «частина» композиції (номери з 3-го по 8-ий) представляє квазісюїтне (не темпометричне, а концептуальне, образне) тричі попарне (симетричне) чергування образів Життя і Смерті з виходом до «Misereere, за Палестриною» у стилі майстрів старовинної поліфонії, без позначень розміру, як відсутність часових орієнтирів – сама вічність, з використанням тексту 50-го Псалма; квазі-кода (номери 9, 10) також у парному вигляді подає розв'язання конфлікту як подолання скорботних роздумів в сльозах, з логічним гімном любові і гармонії.

Явище «гармонії» також базується на парних семантичних структурах: поезії та релігії, поезії та музики, душевного стану та звуковисотного музично-мовного виразу. Останній має символічне значення: тональність E-dur як знак Любові, до нього примикають gis-moll, e-moll, As-dur; з тональністю B-dur пов'язаний образ Богородиці. У частинах на молитовні тексти уподібнення богослужінню зумовлене чергуванням монодії (як суб'єктивного) і хоралу (як об'єктивного).

Підрозділ 3.3. «Різдвяна ялинка»: фортепіанне втілення концептосфери пізнього етапу творчості. Фортепіанний цикл «Різдвяна ялинка», будучи дітищем пізнього періоду творчості Ліста, як нового щаблю стилістичних, музично-мовних та ідеаційних настанов, є втіленням концептів «дитинства» (родинної цінності, надзвичайно важливої для композитора) і «релігії». Ліст, цілком «дорослий» митець – емоційний «не по-дитячому» аж до «Мефісто», умудрений філософ-концептуаліст зі складними «дорослими» питаннями буття (життя й смерті, Творця і Бога, мистецтва і його творця), неперевершений виконавець свого часу, який зумів пролонгувати свої виконавські, композиторські, музикознавчі, філософські настанови у майбутнє століття, все життя «працюючий» на дорослу аудиторію, – дістався наприкінці земного буття тої дитячої безпосередності розуміння Істини, того «геніального спрощення» композиторської мови, що своєрідно проєкується на відому ситуацію спілкування Христа з дітьми.

Висновки

Актуалізація понять концепту і концептуалізації, текстологічних настанов, часопросторових уявлень в царині виконавського і композиторського мислення, у сфері музикознавчої, лінгвістичної, психологічної, філософської думок кінця

XX століття пояснюється, у тому числі, їх апробацією у мислечуттєвому звучному полі перевірених часом музичних шедеврів, до яких, без сумніву, відноситься творчість Ференца Ліста. Система зв'язків синтетичних ідейно-образних, жанрово-стилістичних, композиційних, музично-мовних, специфічно-інструментальних показників лістівської творчості дозволяє митцю втілювати базові екзистенціальні смисли, здатні конкретизуватися як концепти. Лістівська концептосфера, повністю представлена у його фортепіанних циклах, охоплює ключові для романтичного Героя індивідуально-особистісні «згустки смислів», авторськи оригінально втілюючи їх в інтонаційно-звучному фонді музичної мови, музичного тексту, у музично-інструментальних (композиторських і виконавських) знаках, засобах, прийомах та у специфічному програмно-інструментальному упередженні. Тому тенденції музичної концептуалізації звернені, перш за все, до виконавської сфери лістівських фортепіанних текстів і дозволяють, слідуючи настановам великого митця, виявити особистісні інтерпретативні екзистенції.

На відміну від сонатної форми ідеально-абстрагованого розвитку («романного» типу), програмний фортепіанний цикл поєднує множинний жанрово-стильовий досвід музики на основі іманентної логіки її *вільного саморуху*, подібного до міфологічного. Це дозволяє відходити у процесі циклізації від сюїтної моторно-танцювальної стихії, варіаційності і сонатності (одночасно не заперечуючи їх) убік:

- нарощування лірико-епічної образності, «мудрої творчості» у її цілісній континуально-дискретній якості з вибудуванням відповідної концептосфери;
- композиційного об'єднання найрізноманітніших форм (від мініатюри до сонати – наприклад, «По прочитанні Данте» у другому зошиті «Років мандрів») з різними типами узгоджень компонентів та системного вибудовування;
- утворення семантичних кодів (концептуалізації) у часопросторових параметрах музичного мистецтва (в нашому випадку, фортепіанного) як специфічного мовно-текстологічного феномену.

Семантична цілісність за таких умов узгоджується, з одного боку, з музичним «позапоняттєвим мисленням» (М. Арановський); з іншого – з програмною концептуалізацією і з поняттям концепту як способом осягнення смислу, відрізняючись від інших когнітивних засобів специфічним інструментальним просторово-часовим упередженням семантичних засад. Звідси стає зрозумілим тяжіння інструментальних, зокрема фортепіанних, циклів до програмності. Нова романтична програмність, не втрачаючи екстрамузичних зв'язків (з явищами і картинами природи; творами мистецтва, літератури і поезії; героями; предметними артефактами з різних сфер життя, нарешті – концептами) орієнтується, перш за все, на мінливі переживання (експресію, споглядання, милування, страждання, метання та ін.), які ведуть до змін, до накопичення смислів аж до нового результату, кореспондуючи у цьому відношенні до явищ сонатності і симфонізму. Тому всередині фортепіанних циклів (між їх структурними елементами та їх групами) можна знайти принципи структурування різних жанрово-стилістичних форм: тільки дво-, тричастинності, репрізності, сюїтності, сонатності, симфонізму, концертності з квазівступами,

квасікодами, квазірозробками і т.п. А фактором цілісності циклу виступає програмна настанова спільної теми, проблематики, сюжету, концепту.

Інша функція циклічної програмності співвідноситься з функцією циклізації як зростання форми і семантичної значущості до її універсальної всеохоплюваності та внутрішньої завершеності. Програмність стрижньового тематичного, квазісюжетного, музично-образного матеріалу забезпечує не тільки цілісність великої (тривалої і, можливо, строкатої) форми, а й спрямовує її семантичні інтенції. Таким чином, музична циклізація здатна виступати як *композиційно-структурний принцип*, з власною логікою та технологією, з особливим розвитком образної змістовності, виконавсько-інтерпретативним режисеруванням, і як *засіб художньої свідомості, принцип мислення*, де стильові чинники визначають особливе поле формалізації і, одночасно, свободи виконавської інтерпретації відомих, історично-когнітивно усталених «згустків смислів» – концептів. Відтак, явища і процеси циклізації та концептуалізації виступають в музиці як рядоположні та пов'язані з нескінченністю композиторських і виконавських інтерпретацій музично-звукових значень з гнучкими кордонами реального / ірреального; висувають свідомі та позасвідомі операнди специфічного музичного мислення.

На основі аналізу фортепіанних циклів Ф. Ліста виявляється тяжіння композитора до узагальнюючих концепцій та образно-поняттєвих (у програмно-інструментальному втіленні) утворень, основні з яких можна диференціювати наступним чином:

- концепти **Природи** (земної краси, створеної Богом і оспіваної митцем; а також паралелі до мистецьких процесів і людського життя); **Мистецтва** (мислечуттєвої краси на стику матеріального/ідеального, засіб зв'язку двох світів і один з шляхів до неземного, духовного); **Релігії** як вищої форми людського буття та іншого шляху до його кінцевої консеквенції – презентують етико-естетичні універсалії, утворюють *групу взаємопов'язаних засобів духовного сходження або пошуку себе* як мети романтичної особистості, духовного результату буття; саме вони постають в основі трьох циклів фортепіанного макроциклу «Роки мандрів»;

- важливий для лістівської суперечливої натури, творчої і людської особистості концепт **Мефісто**, а також народжені навколо «ядерної зони» концепту «Мистецтво» і показові для авторського стилю Ліста компоненти **«Автор-виконавець»** і **«Фортепіано»** (які так чи інакше функціонують в усій концептосфері композитора) утворюють *іншу групу*. складаючи *концепційне поле індивідуально-стильової, індивідуально-особистісної, авторської сутності*. «Автор-виконавець» – це сам Ліст (людина, митець і аббат), не просто присутній, а такий, що бере безпосередню участь і постійно ініціює музичні події – фактично проростає в окремий автобіографічний **«Его-концепт»**. Концептуальний компонент **«фортепіано»**, персоніфікує професійні, новаторські, звучно-матеріалізовані прояви та переживання Автора-виконавця і людини, є наскрізним мовним засобом (символом) для усієї фортепіанної творчості, дозволяючи їй, у тому числі, симфонізувати камерну циклічну форму;

- концепт **мандрів** втілює специфічно романтичні відтворення «вічного шляху», мистецького і людського оновлення, самовдосконалення у пошуку

місця художника у світі та у Всесвіті, духовного становлення; трансформуючи простір на «чистий час», темпоральність як таку. Тому цей концепт набуває вертикально-наскрізного, формотворчого значення, надаючи іншим концептам можливості їх розкриття, та принципово узгоджується з музично-композиційними і естетично-філософськими засадами циклізації, дозволяючи вільно розгортати стилістичні індивідуальні та універсальні мовні засоби, поєднувати будь-які несумісні, на перший погляд, життєві, тематичні та музичні жанрово-стилістичні утворення, здійснюючи проголошену Лістом ідею синтезу мистецтв. Відповідна програмна назва і власне програма інструментального циклу знайшла втілення у макроциклі «Роки мандрів», який виступав творчим завданням майже на всьому композиторському шляху Ліста.

Вказані концептуальні засади знайшли відбиття у *музично-мовній системі* Ліста, її нелінійному розвитку. Важливою віхою оновлення на рівні музичної мови Ліста стала розробка техніки монотематизму, яка у фортепіанних циклах, розвиваючись «вглиб самої себе», виявляється у «повторному стисканні» (Д. Теркевіц) до «стрижню» – інтервалу, акорду, звукоряду, тону (що певною мірою втілює позиції Еґо-концепту), а також звуковисотно-тональні знахідки (пентатоніка, циганська гама, тритон – ділить октаву на збільшені кварта, що складаються з трьох цілих тонів, квартакорди тощо). Їх ладова несталість корегується часопросторовими засобами, зокрема у схемі «рух – гальмування – зупинка» (Д. Теркевіц).

Часопросторова сфера в цілому характеризується хвилеподібною тенденцією нарощування швидкості (з можливим зворотнім рухом), тенденцією руху від темпових контрастів сюїтного типу до поступової переваги повільних темпів, що відтворює поглиблення концептосфери «Релігія». Подібна тенденція простежується у фактурі: музичний текст п'єс «Третього року мандрів», заперечує «зайві» фортепіанно-фактурні і технічно-віртуозні засоби, натомість виявляючи досконалість і строгість композиції, тематичний лаконізм та увагу до скорочених мелодійних елементів, до ясності вираження, мудрості технічно «економного» підходу з використанням максимуму виразовості у поступовому «стисненні» тематизму, зокрема, утворенні теми за рахунок багаторазових варіантних повторів фрази, теж невеликого масштабу; у посиленні ролі хоралу.

Запропонований музикознавчо-виконавський інтерпретативний підхід до творчого феномену Ліста дозволяє визначати концептологічні засади його фортепіанної поетики.

Основні положення дисертації викладені в публікаціях

у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Чжу Сяоле. Фортепіанний цикл Ф. Ліста «Різдвяна ялинка»: нова концепція дитячої музики. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2016. Вип 22. С. 479–492.
2. Чжу Сяоле. Позамузичні чинники в інструментальних творах Ф. Ліста (на прикладі «Першого року мандрів»). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2016. Вип 23. С. 169–181.
3. Чжу Сяоле. Концепт «мандрів» у фортепіанній творчості Ф. Ліста (на прикладі циклу «Роки мандрів»). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 25. С. 98–112.

у періодичному фаховому виданні іноземної держави:

4. Чжу Сяоле. Фортепианний програмний цикл как жанровая парадигма романтизма (на примере «Годов странствий» Ф. Листа). *European Journal of Arts*. Vienna: Premier Publishing s.r.o., 2019. № 1–2. С. 63–69.

АНОТАЦІЇ:

Чжу Сяоле. Фортепіанні цикли Ф. Ліста як предмет музично-виконавської концептуалізації. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса, 2020.

Дисертація присвячена розгляду програмних фортепіанних циклів Ф. Ліста у контексті концептуально-семантичного, музично-текстологічного та когнітивних композиторського і виконавського підходів. Усі вони у комплексі дозволили описати механізми трансформації почуттів і мислительних операцій до рівня образів-концептів, проаналізувати і типологізувати авторські концепти Ліста як метатекст. Досліджуються поняття концепту у широкому дискурсивному колі лінгвокогнітологічних, філософських та мистецтвознавчих досліджень, а також явище концептуалізації в музичному мистецтві; виявляються його особливості у фортепіанних циклах Ф. Ліста.

Виявляються особливості та принципи музичної циклізації як семантичного композиторського та виконавського феномену Простежується взаємодія циклічності і програмності в фортепіанній творчості Ф. Ліста; лістівська програмність визнається особливим феноменом, який вказує на здатність музично-текстових звучних форм створювати власний предметний зміст у спіранні на можливості фортепіанного звучання, тобто у спіранні на виконавську складову творчості митця.

Вперше здійснюється класифікація основних концептів лістівської творчості; виявляються засоби та шляхи їх втілення у фортепіанній музиці Ф. Ліста. Фортепіанні цикли Ліста («Роки мандрів», «Поетичні та релігійні гармонії», «Різдвяна ялинка») розглянуті як засіб і результат художньої концептуалізації романтичних ідей. Концептологічна спрямованість музикознавчих аналізів фортепіанних циклів Ліста дозволяє запропонувати нову музикознавчу та виконавську інтерпретації творчого феномена цього композитора.

Ключові слова: фортепіанний цикл, циклічність, концепт, концептуалізація, концептосфера, фортепіанне виконавство, музично-мовні засоби, романтизм, програмність, концепти «Природа», «Мистецтво», «Релігія», «Мефісто», «Мандри», «Автор-виконавець».

Zhu Xiaole. F. Liszt's piano cycles as a subject of musical-performance conceptualization. – Manuscript.

Dissertation paper for the degree of Candidate of Arts (Doctor of Philosophy) in specialty 17.00.03 "Musical Art". Odessa National A.V. Nezdanova Academy of Music. Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2020.

The dissertation is devoted to the consideration of program piano cycles of F. Liszt in the context of conceptual-semantic, musical-textual and cognitive compositional and performing approaches. All of them together allowed to describe the mechanisms of transformation of feelings and mental operations to the level of images-concepts, to analyze and typologize the author's concepts of Liszt as a metatext. The concepts of the concept in a wide discursive circle of linguocognitive, philosophical and art studies, as well as the phenomenon of conceptualization in the art of music are studied; its peculiarities in F. Liszt's piano cycles are revealed.

Peculiarities and principles of musical cyclization as a semantic compositional and performing phenomenon are revealed. The interaction of cyclicity and programmability in F. Liszt's piano creativity is traced; Letter program is recognized as a special phenomenon that indicates the ability of musical-textual sound forms to create their own subject content based on the possibilities of piano sound, ie based on the performing component of the artist's work.

For the first time the classification of the basic concepts of letter art is carried out; means and ways of their embodiment in F. Liszt's piano music are revealed. Liszt's piano cycles ("Years of Travel", "Poetic and Religious Harmony", "Christmas Tree") are considered as a means and result of artistic conceptualization of romantic ideas. The conceptual orientation of musicological analyzes of Liszt's piano cycles allows us to propose a new musicological and performing interpretation of the creative phenomenon of this composer.

Keywords: piano cycle, cyclicity, concept, conceptualization, conceptsphere, piano performance, musical and linguistic means, romanticism, software, concepts "Nature", "Art", "Religion", "Mephisto", "Travels", "Author-performer".