

contrapuntal combination, which symbolizes the harmony of the sacred space. The solo numbers of the 68 th cantata complement its choral sections, demonstrating the leading role of the instrumental beginning, indicative of Bach's vocal music, as evidenced by the virtuoso-coloratura nature of the vocal part of the soprano and bass arias, focused on the intonation-rhetorical expression of images of joy, the triumph of the soul, approaching to God.

*Key words:* German spiritual cantata, spiritual cantata in JS Bach's work, Protestant culture, Protestant chorale, Lutheran worship, genre, style.

Надійшла до редакції 10.05.2024 р.

УДК 78.01/.071.1+781.9

## ТРАДИЦІЙНА РИТОРИКА У ТВОРЧОСТІ Ф. ЛІСТА У КОНТЕКСТІ МІФОЛОГІЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ НА ПРИКЛАДІ ЕТЮДУ «БЛУКАЮЧІ ВОГНІ»

**Кожухар Георгій** – здобувач кафедри теорії музики та композиції  
Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової, м. Одеса  
<https://orcid.org/0009-0002-9105-521X>  
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.767>  
[madhyaloka@gmail.com](mailto:madhyaloka@gmail.com)

*Мета дослідження:* виявити традиційні риторичні фігури у етюді Ф. Ліста «Блукаючі вогні», прослідкувати їх взаємозв'язок з універсальними психологічними механізмами у контексті концепції міфологічної свідомості. *Методологія* полягає у проведенні семантико-семіотичного аналізу з міждисциплінарним підходом. *Наукова новизна* роботи полягає в детальному розгляді твору Ф. Ліста, що досліджується, з боку традицій риторики бароко, з огляду на концепцію міфологічної свідомості та досягнення сучасної психології. *Висновки:* етюд «Блукаючі вогні» добре відображає факт того, що, незважаючи на належність Ференца Ліста до кола композиторів-романтиків, музична риторика епохи бароко займає суттєве місце у його композиторській техніці та несе специфічну функцію. Максимально використовуючи виразові можливості фортепіано та задаючи нові стандарти фортепіанної композиції та виконавства, Ліст, активно взаємодіючи з емоціями слухача, не лише уміло використовував для створення належного ефекту виразові засоби, специфічні для романтичного стилю, а й також підкріплював його впливом на міфологічну свідомість слухачів шляхом використання традиційної музичної риторики. Риторика ця була Лістом переосмислена і втілена так, щоб було максимально розкрито і посилено її глибинну семантику, спрямовану не на аналітичний розум слухача, а безпосередньо на механізми, притаманні міфологічній свідомості. Міфологічний сюжет твору в даному випадку слугує ілюстрацією, завдяки якій цілі та завдання конкретного набору виразових засобів стають ще більш очевидними, багато в чому є підказкою для виконавця, що інтерпретує даний твір. Для найповнішої реалізації згаданих вище ефектів виконавцю бажано бути обізнаним у традиційній європейській музичній риторичній та мати уявлення про ефект, який справляють певні засоби музичної виразності на психіку людини через міфологічне сприйняття, незалежно від жанру та наявності програмної складової.

*Ключові слова:* Ференц Ліст, етюд «Блукаючі вогні», музична риторика, міфологічна свідомість.

*Актуальність дослідження:* питання сприйняття музики у контексті міфологічної свідомості активно вивчаються упродовж щонайменше XX та XXI ст., але по мірі розвинення самої філософської концепції міфологічної свідомості та її інтеграції у психологію та музикознавство, коло питань не зменшується, а, навпаки, зростає. Між тим, сучасні дослідження у галузі нейропсихології надали багато нової інформації щодо сприйняття людиною музики на рівні центральної нервової системи та, разом із досягненнями філософії свідомості, змушують дослідників до міждисциплінарного підходу. Усе вище перелічене спонукає до нового погляду на традиційну музичну риторичну та її функції за межами умовної символіко-семіотичної системи. У цьому плані викликають ще більшу зацікавленість елементи традиційної риторичної у творчості композиторів, які не були скуті рамками музичного канону та традицій, жили у епоху зміни цих традицій, вже після епохи бароко та класицизму. Творчість Ференца Ліста, незважаючи на численні музикознавчі дослідження, потребує додаткової уваги саме з цього боку.

*Мета дослідження:* виявити традиційні риторичні фігури у фортепіанному етюді Ф. Ліста «Блукаючі вогні», прослідкувати їх взаємозв'язок з універсальними психологічними механізмами у контексті концепції міфологічної свідомості.

*Останні дослідження та публікації.* Музична семантика композиторів епохи романтизму (одним із найзначніших представників якої є Ф. Ліст) знаходиться у постійному фокусі музикознавства, зокрема, за останні роки, питання, контекстно найближчі до теми дослідження, розглядали О. Жукова у статті «Інтонаційно-семантичні фігури у фортепіанній та камерно-вокальній музиці романтизму» [4], А. Боршуляк («Символіко-риторичні принципи творчості Ференца Ліста в історико-культурному контексті романтизму» [2]) та Г. Яцула («Семантичні чинники програмності у фортепіанній творчості Ференца Ліста» [8]), також кращого розуміння міфологічної складової творчості Ф. Ліста можна досягти крізь призму його

духовної творчості, яку розглядає з точки зору культурології Є. Бейник («Культурологічні особливості духовної творчості Ференца Ліста» [1]). Окрім того, предметом досліджень є і сам феномен риторики бароко (що розглядається стосовно етюду Ліста у цій статті), зокрема питання того, чи слід вважати її як семіотичну систему, розглянуте, зокрема, О. Холодковою («Rhetoric and semiotic systems in the analysis of Baroque secular instrumental music» [13]), а також дуже важлива у цьому контексті тема музичної семіотики взагалі, розглянута у публікації І. Лященко («Музична семіотика: міждисциплінарний аспект» [7]).

*Виклад основного матеріалу.* Музична спадщина Ф. Ліста вже друге століття є предметом пильного вивчення мистецтвознавців. Будучи однією з основних постатей європейського музичного романтизму, Ліст ще за життя був широко відомий не лише як композитор, а й концертуючий піаніст – виконавець власних (і не тільки) творів. Яскравий новаторський підхід Ліста до піаністичного мистецтва (популяризація абсолютно нових на його час форматів фортепіанного сольного концерту і майстер-класу, а також – створення жанру фортепіанної транскрипції; безліч новацій у виконавській техніці, оригінальний підхід до педалізації тощо) не міг не позначитися на його композиторській творчості – індивідуальність композитора найбільшою мірою закарбована саме в його фортепіанних творах.

Будучи романтиком за стилем та духом, Ліст, як і багато інших представників його стилю, у своїй творчості часто звертався до казкових, легендарних і міфологічних сюжетів. Велика увага приділялася і сюжетам релігійним і релігійно-містичним, з огляду на зацікавленість Ліста релігією і метафізикою протягом усього його життя, що змусила його пройти шлях від масона до абата.

Це не могло не позначитися як на загальній поетиці його музичної творчості, так і на арсеналі фортепіанних виразових засобів. Багато з цих засобів були інноваційними за мірками його часу, особливо ті, що стосувалися безпосередньо технічних аспектів, але, в той самий час, у тому, що стосувалося символіки та риторики, Ліст, будучи освіченою людиною, активно користувався наявною семіотичною базою, застосовуючи давно відомі музичні символи та збагачуючи їх, підносячи в рамках нових виконавських технік, показуючи старі, впізнавані знаки з нового, несподіваного боку.

Використання міфологічних, казкових і релігійно-містичних сюжетів сприяло проявам у творчості Ліста впізнаваних риторичних прийомів, – з одного боку, обґрунтовуючи, а в окремих випадках і зобов'язуючи до їхнього використання.

Подібна спадкоємність для композитора не лише данина традиції – однієї цієї причини для Ліста, як новатора, було б, вочевидь, недостатньо. Специфічні композиторські прийоми мають ще й пряму функцію справляння на слухача певного психологічного ефекту, механізми якого за часів Ліста могли вгадуватися скоріше інтуїтивно, але добре відомі зараз: йдеться про активацію специфічної парадигми мислення, яку сучасна філософська думка часто позначає як міфологічну свідомість. Помилковим є уявлення, що міф є дещо застаріле і притаманне примітивній людині, але жодним чином не сучасній. По-перше, міф може існувати не лише у давні часи, але й сьогодні. По-друге, міфологічне мислення не є чимось, що базується на міфах. Воно є тим, що міфи створює.

Алгоритми, за якими діє міфологічне мислення, відрізняються від алгоритмів аналітичних, при цьому відрізняється й система цінностей, система «ваг», висловлюючись термінами машинного навчання. Але міфологічне мислення існує поряд із мисленням аналітичним, і хоча у наш час воно використовується людиною менш вочевидь, але ніколи не зникає і справляє величезний вплив на поведінку людини й формування спільноти та культури. Концепцію міфологічної свідомості розвинули такі фахівці, як К. Леві-Стросс, А. Лосев та ін., і галузі дослідження цієї концепції регулярно перетинаються зі сферою мистецтвознавства, особливо, – музикознавства, оскільки музика – вид мистецтва, під час сприйняття якого міфологічну свідомість можна задіяти максимально, бо вона найменшою мірою витісняється свідомістю аналітичною.

Музичні риторичні фігури, беручи свій початок зокрема й в риториці театральній, частково – на основі понятійних трактувань у філософії та релігії тих культур, де вони з'явилися, частково – безпосередньо з інструментарію ораторів, не були симулякрами, які мають місце в знаковій системі лише за домовленістю композиторів. Крім символічного значення, вони мали суто прикладну функцію – «відмички» до сприйняття слухача, що давала змогу безпосередньо донести до нього те, що неможливо сказати словами – здебільшого через їхню відсутність в інструментальній музиці, а навіть за наявності слів – значно посилити вироблений емоційний і психологічний ефект.

У даній статті пропонується розглянути цей аспект виразових засобів Ліста на прикладі фортепіанного етюду «Блукаючі вогні» («Feux Follets») з циклу 12 трансцендентних етюдів. Виразові засоби, риторичні фігури та інші композиторські прийоми, що їх використовує Ліст у цьому етюді, не є поодиноким випадком, а загалом – залишаються характерними різною мірою для багатьох його творів, але цей приклад є вельми показовим з огляду на, з одного боку, компактність і лаконічність форми етюду, а з

другого – програмну назву, що дає Ліст, яка, зрештою, відсилає, знову ж таки, до образів нижчої міфології, що виникла на основі важко-пояснюваного (особливо за часів виникнення легенд) природного явища.

«Блукаючі вогні» (лат. *Ignis fatuus*), як явище, являють собою кулясті або такі, що нагадують полум'я свічки, вогники, що виникають на висоті в межах людського зросту, переважно на болотах, трясовинах та інших подібних місцях, що мали (особливо за старих часів) погану містичну славу. Сьогодні існує низка спроб наукового пояснення цього явища – від займання природного газу, що виділяється під час гниття органіки (чим можна пояснити появу блукаючих вогнів, наприклад, на кладовищі) до біоломінесценції та радіоактивних опадів.

За старих часів джерелом вогнів вважали мерців, загиблих дітей, потопельників, бісів, фейрі – варіації тлумачення можуть відрізнятися, залежно від деталей місцевих легенд, але майже завжди блукаючі вогні сприймалися як явище нечистого походження і погана ознака. Також вважалося, що блукаючі вогні заманюють подорожніх у небезпечні місця (що й не дивно, з огляду на їхній переважно болотяний «ареал проживання»), в окремих випадках вони вказували шлях до захищеного скарбу (як правило, втім, проклятого). Підсумовуючи все перераховане, можна охарактеризувати образ блукаючих вогнів у міфологічних уявленнях більшості народів як негативне надприродне явище, що спокушає подорожнього зробити необережний крок і загинути. Крім того, блукаючі вогні нерідко згадувалися і в літературі, в тому числі – у «Фаусті» Й. В. Гете, і, з огляду на відому захопленість Ф. Ліста фаустіанським сюжетом, можна припустити блукаючий вогник із «Фауста» як одне з найімовірніших джерел натхнення. Для людини, не обізнаної ні з трактуванням блукаючих вогнів у легендах, чи традиційною риторикою в європейській музиці тих часів, що передували Лісту, художній образ етюд на рівні аналітичного мислення буде умовно «казковим», що стимулює наголос на образному мисленні: дрібна фактура, переривчаста під час основного лейтмотиву, вочевидь натякає на вогники, що швидко миготять у темряві, хроматичні переходи також традиційно сприймаються як звукове відображення швидкого руху, численні зменшені акорди й модуляції барвисто змальовують таємничість і хаотичність. Легкий відтінок моторошності й тієї емоційної характеристики музики, для якої в англійській мові є стійкий епітет «*disturbing*», сприймається скоріше інтуїтивно, завдяки тим самим «відмичкам-кодам», що пробиваються у сприйнятті слухача на рівні свідомості – не аналітичної, але міфологічної.

Для людини ж знайомої і з символікою блукаючих вогнів, і з традиційною музичною риторикою, його (цілісного художнього образу) справжнє підґрунтя стає більш ніж очевидним.

Основне риторичне навантаження міститься вже в самому лейтмотиві блукаючих вогнів:



Мал. 1

Замість сильних часток у лейтмотиві (і прилеглому до нього наступному пасажі) стоять паузи. З огляду на стислість самого лейтмотиву і місце розташування паузи, музичний малюнок виглядає як переривання паузою мелодії «на півслові». У традиційній риторичці ця фігура відома як *tnesis* і позначає страх смерті та відчай. Ефект посилюється відсутністю тоніки, переходом дисонансу в інший дисонанс (*ellipsis*). Хроматичні ходи відомі як *passus duriusculus*, що також є символом страждань і зла. Посилюється це тим, що ходи – низхідні. Низхідний рух – *katabasis* – прямо означає «сходження» у всіх сенсах – гріховність, смерть, страждання, поховання. У лейтмотиві це сходження коротке – «незакінчене», але повторюється двічі, що виглядає не як безпосередня емблема смерті, але «запрошення» до неї, що абсолютно відповідає міфологічному трактуванню блукаючих вогнів. Причому, далі по ходу твору фігура катабазиса перестає бути недовомленою, але проявляється в цілковитій мірі, незамаскована, за якою логічним чином як кульмінація слідує лейт-мотив на *forte*.



Мал. 2

Надалі «сходження» в цьому етюдi трапляється ще не один раз.

При цьому, як уже було сказано вище, риторичні фігури є такими не випадково. Якщо наводити як приклад *passus duriusculus*, то музичний дисонанс, що створюють хроматичні ходи (особливо швидкі, що посилює сприйняття їх як єдиного цілого, і особливо взяті на одній педалі – як у наведеному вище прикладі в творі Ліста), викликає експериментально підтверджену нейрореактивну відповідь у певних частках головного мозку. Як зазначено в присвяченій цим дослідженням статті, «Мигдалеподібне тіло, як також було нещодавно встановлено, як грає критичну роль у розпізнаванні загрозливої або страшної музики (Госселін, Перец, Джонсен і Адольфс, 2007; Госселін та ін., 2005). Госселін та ін. (2006) дали вточнили нейронний базис емоційних реакцій, показавши, що парагіпокампальний кортекс є критично важливою ділянкою мозку в оцінці дисонансної музики як неприємної» [12; 739].

Слід уточнити, що мигдалеподібне тіло відіграє роль у системі ухвалення рішень людини і відповідає за формування таких емоцій як страх, тривожність та агресія. Страх же є однією з найбільш важко контрольованих аналітичною свідомістю емоцій, і культура страху, як частина релігійного та суспільного життя, була значною мірою вихована в людини саме міфологічною картиною світу [16].

Кажучи про використання педалі для посилення дисонансу, неможливо не звернути увагу на глобально новаторський підхід Ліста до фортепіанної педалі як такої. За часів Ліста фортепіано як інструмент із конструктивного боку знаходилось на стадії активного розвитку, постійно вдосконалюючись і наближаючись до його сучасного втілення. Незважаючи на те, що перші значні кроки на шляху педалі від суто технічного засобу подовження звуку до окремого виразового засобу зробив ще Бетховен (наприклад, позначаючи у сонаті № 18 безперервну педаль на чотири такти), саме Ліст найбільш розвинув виразові можливості педалізації, оскільки за його часів конструктивно-акустичні властивості фортепіано дозволяли це більшою мірою.

Повертаючись до початку етюдy, після лейтмотиву, що відлунав у вступі (який має з'явитися в етюдi ще не раз), починається основна тема, що має не менш показовий вигляд.



Мал. 3

Тема заснована на трелі. Трель як чергування двох сусідніх звуків – теж досить стара риторична фігура – *torculus resurpinus*, що мала місце ще в григоріанському хоралі, але тут вона спотворена – верхня нота постійно альтерується, створюючи, з одного боку, враження навмисно спотвореної традиційної трелі, з другого – посилюючи дисонанс, а з третього – імітуючи художній образ непрямолінійного, миготливого руху бликаючого вогню. І тут знову варто згадати реалізацію цього образу у «Фаусті» Гете:

Блудний вогник:  
Надіюся, що панству на догоду  
Зумію я здолать свою природу:  
Зигзагами я звик завжди іти.  
(переклад М. Лукаша) [3; 200].

Картину «зигзагів» (слово присутнє не лише в перекладі, а й у німецькому оригіналі) підсилюють стрибки в лівій руці, що з'являються далі. У цьому контексті драматургічний розвиток етюдів набуває ще більш лякаючого забарвлення з огляду на те, що «фаустівський» Бликаючий вогник був притягнутий Мефістофелем саме як провідник. Зла іронія символіки тут у тому, що починається етюд зі, здавалося б, піднесеної риторичної фігури *anabasis*, що традиційно спрямовує до чистого та святого. Але в даному випадку вона йде саме «зигзагом», оскільки веде Бликаючий вогник, таким чином ця початкова фігура недвозначно вказує на брехню.

Протягом усього етюду періодично використовується фігура *circulatio* (знову ж таки, дещо видозмінена), що, залежно від контексту, може символізувати як святість і Євхаристію, так і «пекельні муки, завивання змія-диявола» [5; 69], причому, контексту цього етюду очевидно ближче друге. Не варто при цьому, знову ж таки, забувати, що дана фігура, як і загалом принцип повторюваності, має глибоке коріння в міфологічному сприйнятті людини, про що, з сучасних дослідників, писали В. Адаменко і Д. Козел, і теж належать до «відмичок-кодів», що обходять аналітичне сприйняття незалежно від обізнаності людини з риторичними традиціями.

Видозміна *circulatio* у Ліста в головній темі відбувається шляхом упровадження між «колоподібними» повтореннями згаданих трелеподібних конструкцій, які не жодним чином не заважають сприйняттю цієї циклічності, а й навпаки, підкреслюють її, згущуючи фарби за рахунок того, що «коло» не існує саме по собі, а вириває зі спотвореної дисонуючої трелі. Ефект додатково посилюється секвенцією.

На тлі перерахованих виразових засобів не дивним у цьому етюді є і вкрай часте використання зменшеного акорду. Крім того, що він у всі часи використовувався композиторами для посилення емоційного тла, симетрія звернень цього акорду створює відчуття невизначеності, тому що він, на відміну від інших септакордів, завжди має кілька абсолютно рівнозначних варіантів розв'язання, позбавляючи музичну лінію передбачуваності й, знову ж таки, ускладнюючи її аналітичне сприйняття. Ефект значно посилюється, коли зменшений акорд не розв'язується в консонантний, а переходить в інший септакорд, «пропускаючи» очікуваний розв'язок (див. вищезгаданий еліпсис).

Що характерно, акорд настільки сприяє «міфологізації сприйняття» слухача, що сам став жертвою міфу нового й новітнього часу – тривалий час серед теоретиків поширеними були твердження про те, що тритон як інтервал (а з ним і зменшений септакорд, який де факто складається з двох тритонів) асоціювався зі злим, сатанинським началом, мав назву «*diabolus in musica*» (диявол у музиці) та заборонявся церквою. Незважаючи на те, що подібні твердження, м'яко кажучи, перебільшені, жодних заборон на використання тритону і зменшеного септакорду не було, а фраза «*diabolus in musica*» належить Андреасу Веркмейстеру [22], до тритону (як і до релігії) безпосереднього відношення не має. Сам факт того, що навколо інтервалу та заснованого на ньому акорду склалися подібні містифікації, свідчить про значний вироблюваний ним психологічний ефект, яким композитори нерідко користувалися, причому часто саме для презентації «темної» символіки.

Таким чином, можна побачити, що Лісту в даному етюді вдалося зібрати воедино і синхронізувати весь художній, риторичний і психологічний інструментарій композитора, кожен з елементів якого підсилює всі інші. Крім того Ліст не лише користується набором риторичних прийомів як алгоритмом, але також віртуозно використовує ефект контекстно-залежних елементів, що є своєрідними «хамелеонами» і мають різну (але при цьому дуже чітку) семантику в залежності від того, поряд з чим стоять. До речі, цей ефект, що насправді відноситься вже більш до психології, ніж до риторики, існує не лише у музиці. Найбільш очевидним він є у кінематографі, де навіть нейтральний кадр (наприклад, обличчя людини з буденним виразом) буде сприйматись радикально по-різному, – в залежності від того, яка картина була показана щойно перед тим [10]. Для композитора цей «ефект монтажу» має не менш актуальне значення, тому що, знову ж, головна ціль виразового засобу – не формальна відповідність шаблонам та традиціям, а взаємодія безпосередньо зі сприйняттям слухача.

*Висновки:* фортепіанний етюд «Блукаючи вогні» добре відображає факт того, що, незважаючи на належність Ф. Ліста до кола композиторів-романтиків, музична риторика епохи бароко посідає суттєве місце у його композиторській техніці та несе специфічну функцію. Максимально використовуючи виразові можливості фортепіано та задаючи нові стандарти фортепіанної композиції та виконавства, Ліст, активно взаємодіючи з емоціями слухача, уміло використовував для створення належного ефекту не тільки виразові засоби, специфічні для романтичного стилю, а й також підкріплював його впливом на міфологічну свідомість слухачів шляхом використання традиційної музичної риторики. Риторика ця Лістом переосмислена і втілена так, щоб було максимально розкрито і посилено її глибинну семантику, спрямовану не на аналітичний розум слухача, а безпосередньо на механізми, притаманні міфологічній свідомості.

Міфологічний сюжет твору в даному випадку слугує ілюстрацією, завдяки якій цілі та завдання конкретного вибору виразових засобів стають ще більш очевидними, багато в чому є підказкою для виконавця, який інтерпретує даний твір. Для найповнішої реалізації згаданих вище ефектів виконавцю бажано бути обізнаним у традиційній європейській музичній риторичі та мати уявлення про ефект, який справляють певні засоби музичної виразності на психіку людини через міфологічне сприйняття, незалежно від жанру та наявності програмної складової.

### Список використаної літератури

1. Бейнік Є. Культурологічні особливості духовної творчості Ференца Ліста. *Питання культурології*. 2023. № 42. С. 34–43.
2. Боршуляк А. Символіко-риторичні принципи творчості Ференца Ліста в історико-культурному контексті романтизму. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка*. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль : ТНПУ, 2019. Вип. 1 (40). С. 41–47.
3. Гете Й. В. Твори. Київ : Молодь, 1969. 507 с.
4. Жукова О. Інтонційно-семантичні фігури у фортепіанній та камерно-вокальній музиці романтизму. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. № 70. С. 130–136.
5. Кондрацька Л. А. Музична антропологія. Практичне моделювання. Тернопіль : Муз. мистецтво, 2016. 256 с.
6. Лозова О. М. Міф як первинна метамова суспільної свідомості: огляд проблематики. *Педагогічна освіта: теорія і практика. Педагогіка і психологія: зб. наук. пр.* 2010. № 13 (1). С. 18–21.
7. Лященко І. Музична семіотика: міждисциплінарний аспект. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*, № 6 (2021). URL: <https://mmod.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/227> (дата звернення: 25.04.2024).
8. Яцула Г. В. Семантичні чинники програмності у фортепіанній творчості Ференца Ліста. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. Т. 2. № 34. С. 93–106.
9. Adamenko V. Neo-mythologism in music: From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb. Hillsdale, NY : Pendragon Press, 2007. 299 p.
10. Baranowski A. M., Hecht H. The Auditory Kuleshov Effect: Multisensory Integration in Movie Editing. *Perception*. 2016. Vol. 46, no. 5. P. 624–631.
11. Brown H. Cognitive interpretations of functional chromaticism in tonal music. *Cognitive bases of musical communication*. Washington. P. 139–160.
12. Happy, sad, scary and peaceful musical excerpts for research on emotions / S. Vieillard et al. *Cognition & Emotion*. 2008. Vol. 22, no. 4. P. 720–752.
13. Kholodkova O. Rhetoric and semiotic systems in the analysis of Baroque secular instrumental music. *Problems of Interaction Between Arts, Pedagogy and the Theory and Practice of Education*. 2023. Vol. 69, no. 69. P. 7–39. URL: <https://doi.org/10.34064/khnum1-69.01> (date of access: 25.04.2024).
14. Kozel D. A Musical Analysis of Mythical Thought in the Work of Claude Lévi-Strauss. *Musicologica Olomucensia*. 2015. Vol. 22, no. 1. P. 61–78.
15. Kozel D. Repetition as a principle of mythological thinking and music of the twentieth century. *Musicologica Brunensia*. 2017. No. 2. P. 157–167.
16. Larionova V. The ethical and mythological core of culture. *Journal of Vasyl Stefanyk Precarpathian national university*. 2019. Vol. 6, no. 2. P. 99–108. URL: <https://doi.org/10.15330/jpnu.6.2.99-108> (date of access: 05.04.2024).
17. Phipson T. L. Will-o'-the-wisp. *Belgravia*. 1868. Vol. 6. P. 392–398.
18. Ressler K. J. Amygdala Activity, Fear, and Anxiety: Modulation by Stress. *Biological Psychiatry*. 2010. Vol. 67, no. 12. P. 1117–1119.
19. Silcock F. A Review of accounts of luminosity in Barn Owls Tyto alba. The Owl Pages. URL: <https://www.owlpages.com/owls/articles.php?a=18> (date of access: 04.04.2024).
20. Smith F. J. Some aspects of the tritone and the semitritone in the *Speculum Musicae*: the non-emergence of the diabolus in musica. *Journal of Musicological Research*. 1979. Vol. 3, no. 1-2. P. 63–74.
21. Tachoir J. The Devil's Interval. Percussive Arts Society. URL: [https://www.pas.org/docs/default-source/soundenhancedpdfs/the-devil's-interval.pdf?sfvrsn=6a2ad4a5\\_4#:~:text=All%20diminished%20chords%20contain%20two,create%20dominant%20functioning%20diminished%20chords.](https://www.pas.org/docs/default-source/soundenhancedpdfs/the-devil's-interval.pdf?sfvrsn=6a2ad4a5_4#:~:text=All%20diminished%20chords%20contain%20two,create%20dominant%20functioning%20diminished%20chords.) (date of access: 04.04.2024).
22. Werckmeister A. *Harmonologia musica, oder, Kurze Anleitung zur musicalischen Composition: Musicalische Paradoxal-Discourse, oder, Ungemeine Vorstellungen*. 2nd ed. Laaber : Laaber Verlag, 2007. 142 p.

## References

1. Beynyk Y Kulturolohichni osoblyvosti dukhovnoi tvorchosti Ferentsa Lista. [Culturological specifics of F. Liszt's spiritual works in historical-cultural context of romanticism]. *Pytannia kulturolohii*. Cultural issues, 2023. 42. P. 34–43.
2. Borshuliak A. Symvoliko-rytorychni pryntsyipy tvorchosti Ferentsa Lista v istoryko-kulturnomu konteksti romantyzmu [Symbolic and rhetorical principles of Franz Liszt's works in the historical and cultural context of Romanticism]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni V. Hnatiuka. Scientific Notes of Ternopil National Pedagogical University named after V. Hnatiuk*, 1 (40). 2019. P. 41–47.
3. Goethe J. W. Твори. [Works] Kyiv : Molod, 1969. 507 p. [In Ukrainian].
4. Zhukova O. Intonatsiino-semantychni fihury u fortepiannii ta kamerno-vokalnoi muzytsi romantyzmu [Intonational and Semantic Figures in Romanticism Piano and Chamber Vocal Music]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Topical issues of the humanities, 2023. 70. P. 130–136.
5. Kondratska L. A. Muzychna antropohiia. Praktychne modeliuвання. [Musical Anthropology. Practical Modelling] Ternopil : Muz. Mystetstvo, 2016 [in Ukrainian].
6. Lozova O. M. Mif yak pervynna metamova suspilnoi svidomosti: ohliad problematyky. [Myth as the Primary Meta-Language of Public Consciousness: An Overview of the Issues.] *Pedahohichna osvita: teoriia i praktyka. Pedahohika i psykhohiia: zb. nauk. pr.* – Pedagogical Education: Theory and Practice. Pedagogy and Psychology: a collection of scientific papers, 2010. 13 (1). P. 18–21 [in Ukrainian].
7. Liashchenko I. Muzychna semiotyka: mizhdystyplynarnyi aspekt. [Music semiotics: an interdisciplinary aspect] Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi. *Musical art in educational discourse*, 2021. 6 (2021). URL: <https://mmod.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/227> (дата звернення: 25.04.2024).
8. Yatsula H. V. Semantychni chynnyky prohramnosti u fortepiannii tvorchosti Ferentsa Lista. [Semantic factors of programme in the piano works of Franz Liszt] Muzychne mystetstvo i kultura. *Musical art and culture*, 2022. v. 2, n 34. P. 93–106.
9. Adamenko V. Neo-mythologism in music: From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb. Hillsdale, NY : Pendragon Press. 2007. 299 p.
10. Baranowski A. M. Hecht H. The Auditory Kuleshov Effect: Multisensory Integration in Movie Editing. *Perception*. 2016. Vol. 46, no. 5. P. 624–631.
11. Brown H. Cognitive interpretations of functional chromaticism in tonal music. Cognitive bases of musical communication. Washington. P. 139–160.
12. Happy, sad, scary and peaceful musical excerpts for research on emotions / S. Vieillard et al. *Cognition & Emotion*. 2008. Vol. 22, no. 4. P. 720–752.
13. Kholodkova O. Rhetoric and semiotic systems in the analysis of Baroque secular instrumental music. Problems of Interaction Between Arts, Pedagogy and the Theory and Practice of Education. 2023. Vol. 69, no. 69. P. 7–39. URL: <https://doi.org/10.34064/khnum1-69.01> (date of access: 25.04.2024).
14. Kozel D. Musical Analysis of Mythical Thought in the Work of Claude Lévi-Strauss. *Musicologica Olomucensia*. 2015. Vol. 22, no. 1. P. 61–78.
15. Kozel D. Repetition as a principle of mythological thinking and music of the twentieth century. *Musicologica Brunensia*. 2017. No. 2. P. 157–167.
16. Larionova V. The ethical and mythological core of culture. *Journal of Vasyl Stefanyk Precarpathian national university*. 2019. Vol. 6, no. 2. P. 99–108.
17. Phipson T. L. Will-o'-the-wisp. *Belgravia*. 1868. Vol. 6. P. 392–398.
18. Ressler K. J. Amygdala Activity, Fear, and Anxiety: Modulation by Stress. *Biological Psychiatry*. 2010. Vol. 67, no. 12. P. 1117–1119.
19. Silcock F. A Review of accounts of luminosity in Barn Owls *Tyto alba*. The Owl Pages. URL: <https://www.owlpages.com/owls/articles.php?a=18> (date of access: 04.04.2024).
20. Smith F. J. Some aspects of the tritone and the semitritone in the *Speculum Musicae*: the non-emergence of the diabolus in musica. *Journal of Musicological Research*. 1979. Vol. 3, no. 1-2. P. 63–74.
21. Tachoir J. The Devil's Interval. Percussive Arts Society. URL: [https://www.pas.org/docs/default-source/soundenhancedpdfs/the-devil's-interval.pdf?sfvrsn=6a2ad4a5\\_4#:~:text=All%20diminished%20chords%20contain%20two,create%20dominant%20functioning%20diminished%20chords](https://www.pas.org/docs/default-source/soundenhancedpdfs/the-devil's-interval.pdf?sfvrsn=6a2ad4a5_4#:~:text=All%20diminished%20chords%20contain%20two,create%20dominant%20functioning%20diminished%20chords). (date of access: 04.04.2024).
22. Werckmeister A. *Harmonologia musica, oder, Kurze Anleitung zur musicalischen Composition: Musicalische Paradoxal-Discourse, oder, Ungemeine Vorstellungen*. 2nd ed. Laaber : Laaber Verlag. 2007. 142 p.

UDC 78.01/.071.1+781.9

**TRADITIONAL RHETORIC IN THE WORKS OF FRANZ LISZT IN THE CONTEXT OF  
MYTHOLOGICAL PERCEPTION ON THE EXAMPLE OF THE ETUDE «FEUX FOLLETS»**

**Kozhukhar George** – applicant of the Department of Music Theory and Composition  
of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

*The purpose of the study:* to identify traditional rhetorical figures in Liszt's etude «Feux Follets», to trace their relationship with universal psychological mechanisms in the context of the concept of mythological consciousness. *The methodology:* semantic and semiotic analysis with an interdisciplinary approach. *The scientific novelty* of the work lies in detailed examination of the studied work of Franz Liszt from the perspective of the Baroque rhetoric traditions, taking into

account the concept of mythological consciousness and the achievements of modern psychology. *Conclusions:* the example of the etude «Feux Follets» well reflects that, despite the fact that Franz Liszt belongs to the circle of Romantic composers, the musical rhetoric of the Baroque era occupies a significant place in his compositional technique and has a specific function. Making the most of the piano's expressive capabilities and setting new standards for piano composition and performance, Liszt, actively interacting with the listener's emotions, skilfully used not only the expressive means specific to the Romantic style for creation of desired effect, but also complemented it by influencing the mythological consciousness of the audience through the use of traditional musical rhetoric. This rhetoric was reinterpreted and embodied by Liszt in such a way as to maximise and enhance its deep semantics, what are aimed not at the analytical mind of the listener, but directly at the mechanics of mythological consciousness. In this case, the mythological plot of the piece serves as an illustration, thanks to which the goals and objectives of a particular set of expressive means become even more obvious, and in many ways is a hint for the performer interpreting the work. To realise the above effects to the fullest extent possible, it is advisable for a performer to be familiar with traditional European musical rhetoric and to have some knowledge of the effect that certain means of musical expression have on the human psyche through mythological perception, regardless of genre or programme component.

*Key words:* Franz Liszt, etude «Feux Follets», musical rhetoric, mythological consciousness.

Надійшла до редакції 25.05.2024 р.

УДК 786.8 (477)

### ХУДОЖНІ АСПЕКТИ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВИХ ТВОРІВ ДЛЯ АКОРДЕОНА

**Булда Марина Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв, Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, м. Івано-Франківськ.

<https://orcid.org/0000-0003-0213-112X>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.768>  
accomaryna81@gmail.com

Стаття присвячена художнім аспектам інтерпретації естрадно-джазової музики для акордеона. Інтерпретація будь-якого жанру ґрунтується на двох невід'ємних складових цього процесу: перша – композиторське стилетворення, друга складова – виконавське стилевідтворення. Однак, мова не йде про стереотипування (репродукцію), адже кожен музикант є неповторним у своєму світобаченні, у розумінні та відчутті образного змісту музики, індивідуальному типі виконавського стилю. Варіантність виконавського еквіваленту може бути пов'язана як зі свідомими змінами концепції інтерпретатора, так і спонтанними метаморфозами. Саме в цьому полягає специфіка виконавського мистецтва і виконавського стилю, для якого однією з головних характеристик є внутрішнє духовне багатство особистості музиканта. Поняття «музичний стиль» визначається музикознавчою наукою як характерна якість музичних творінь, що входять в ту чи іншу конкретну генетичну спільність (творча спадщина композитора, школи, напрямку, епохи, народу тощо), яка дозволяє безпосередньо відчувати, впізнавати, визначати їхню генезу і проявляється у сукупності всіх властивостей сприймаючої музики, об'єднаних у цілісну систему навколо комплексу відмінних характерних ознак. Новизна інтерпретації естрадно-джазових творів для акордеона – це особлива інтонаційна сфера, що об'єднує композиторське стилетворення з виконавським стилем. Музична практика ставить перед акордеоністами особливе завдання щодо оцінки багатопланових явищ, пов'язаних із творчим пошуком власної моделі стилевідтворення. Тому для кожного музиканта необхідним є питання стилю і форми в музиці: інструмента і найважливіше – освоєння стильових напрямків естрадно-джазової музики та їх мистецьке відтворення у професійному виконавстві.

Таким чином, індивідуальні риси особистості складаються по-різному щодо художніх прагнень, мистецьких потреб, стильових ознак творчості тощо. Музичний твір, як результат задуми композитора, є загальнодоступним і має низку варіантів його відтворення та інтерпретації. Він перебуває у певному середовищі стильових способів вираження, в рамках конкретної історичної епохи композитора або цілого творчого напрямку. Основним завданням музиканта-інструменталіста є виконання музичного твору на високохудожньому та технічному рівнях виконавської майстерності, відчуття образного змісту закладеного автором і вміння максимально точно це все відтворити.

*Ключові слова:* художньо-мистецькі аспекти, інтерпретація музичних творів, естрадно-джазова музика, композиторське стилетворення, виконавське стилевідтворення.

*Постановка проблеми.* Актуальність дослідження естрадно-джазової музики в акордеонно-баянному мистецтві України стає очевидною в процесі огляду наукової літератури з цієї проблематики. Результати наукових досліджень були б неможливими без залучення різного роду джерел, у яких сконцентрована важлива інформація з питань обраної тематики. Вивчення теоретичних основ акордеонно-баянного мистецтва включає загальну систему музично-виконавської методології, «де всі види виконавства розглядаються як суміжні з мистецтвом баяністів» [5; 3]. У процесі аналізу найважливіших питань, що вимагають висвітлення, необхідно враховувати рівень нагромадженого матеріалу і техніку наукової інтерпретації, співставляючи його з авторською концепцією.