

Смирнова Наталья Михайловна
профессор кафедры специального фортепиано
Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова,
кандидат искусствоведения, Заслуженный работник высшей школы РФ

ЛЕКЦИЯ ЧЕРТЫ СТИЛЯ Ф. ЛИСТА

- Биографические факты
- Фортепианное творчество
- Черты стиля

Франц (Ференц) Лист (1811– 1886) – один из наиболее крупных мировых деятелей, яркий представитель художественного творчества романтизма. В истории фортепианного искусства его личность, несомненно, занимает одно из высочайших мест. Венгерский композитор, привнесший в музыкальный романтизм оригинальные новации, гениальный виртуоз, выступавший по всему миру, дирижёр, талантливый педагог, литератор, критик, музыкально-общественный деятель.



Его новаторские замыслы оказались пророческими, во многом определившими последующее развитие искусства. Подобно Р. Шуману, Ф. Лист писал музыкально-критические статьи, пропагандировал творчество Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Вагнера... Под его управлением симфонические и оперные оркестры мира исполняли сочинения русских композиторов М. Глинки, А. Рубинштейна. Особенно любил Ф. Лист произведения Г. Берлиоза, с которым, как и с Р. Вагнером, его связывала крепкая дружба.

Масштабна и педагогическая деятельность. Среди множества великолепных пианистов блистают имена Г. фон Бюлова, К. Таузига, К. Клиндтворта, Ю. Венявского, Ф. Кролля, позднее – М. Розенталя, Э. Зауэра, А. Зилоти, А. Рейзенауэра, Ф. Ламонда ...

В фортепианном стиле гармонично объединились достижения композитора и пианиста. Он писал: «Мой рояль для меня, что для моряка – его фрегат, что для араба его конь, даже, может быть,

больше, так как до сих пор мой рояль – это я сам, это моя речь, это моя жизнь, это задушевный хранитель всего того, что волновало мой ум в самые пылкие дни молодости; здесь все мои желания, все мои мечты, радости и горести» [9, с. 82]. Вначале феноменальное исполнительское дарование приводит к блестящей карьере пианиста-виртуоза. Об удивительном пианизме Ф. Листа поговорим немного позже, а сейчас представим некоторые историко-биографические факты.

Ф. Лист жил в сложное время, был свидетелем многих социальных потрясений. Великая Французская революция практически совпала с годом его рождения. Он родился в поместье князей Эстергази. При крещении имя было записано на латинском языке – Франциск¹. Однако сам Лист называл себя на немецкий манер Францем.

Подобно биографии В.А. Моцарта первым учителем был отец, прекрасно владеющий виолончелью, игравший на спинете, знакомый с Й. Гайдном и И.Н. Гуммелем. В 9 лет Ф. Лист впервые выступил в концерте. После переезда в Вену, учился фортепианному мастерству у К. Черни, теории музыки и композиции у А. Сальери. Учитывая феноменальную одарённость молодого вундеркинда и скромное финансовое положение, занятия были бесплатными. Первым опубликованным сочинением стали Вариации на тему вальса Диабелли².

Позднее в Париже Ф. Лист собирался учиться в консерватории, однако мечтам не суждено было реализоваться, его туда не приняли как иностранца. Однако он берёт частные уроки композиции у профессора Парижской консерватории А. Рейхи и у опытного

¹ Мистический аспект выбора заключается в том, что это имя Святого Франциска Ассизского, который в католицизме олицетворял любовь к миру и людям, его населяющим, а также любовь к искусству, поскольку сам был поэтом. Лист всю жизнь ощущал с ним глубокую внутреннюю связь, чувствовал себя странствующим поэтом-проповедником. Желая приблизиться к своему святому покровителю, Лист устанавливает в кабинете на рояле гравюру с его изображением. Посвящает ему две фортепианные Легенды – «Святой Франциск Ассизский проповедует птицам» и «Святой Франциск Паольский шествует по волнам».

² Антон Диабелли (1781–1858) – австрийский нотоиздатель, композитор. Ученик М. Гайдна. В 1822 он заказал нескольким известным композиторам вариации на тему своего вальса. Подобные предложения получили Л. Бетховен, Ф. Шуберт и молодой Ф. Лист.

оперного композитора Ф. Паэра. В 1824 в Итальянском театре Парижа состоялся первый концерт, успех которого был ошеломительным.

Это было время наивысшего могущества Наполеона и реставрации монархии. Июльская революция (1830) была встречена молодым виртуозом с юношеским максимализмом и энтузиазмом. Окружающая общественная политическая обстановка в определённом смысле настраивала композитора на героический пафос, возвышенный драматизм и мужественную энергию, присущую музыкальному стилю.

Большую роль в творческой биографии Ф. Листа сыграла встреча (1833) с графиней Мари д'Агу (свои литературные сочинения она издавала под псевдонимом – Даниэль Стерн). В 1835 они уехали в Швейцарию, затем путешествовали по Италии. В эти годы Ф. Лист много и плодотворно работал: сочинял, концертировал, преподавал в Женевской консерватории. В сотрудничестве с М. д'Агу написаны статьи «О положении людей искусства и об условиях их существования в обществе», «Письма бакалавра музыки», в которых высказаны серьезные мысли о социальной значимости и эстетике искусства.

Знаковым для всего мирового фортепианного искусства стал год 1839, когда Ф. Лист дал первый сольный концерт в римском дворце русского князя Голицина. *Piano Recital* сродни выступлению оратора, своего рода «музыкальный монолог», где герой всего вечера только один пианист, транслирующий публике собственное видение исполняемых пьес, показать приоритетную роль интерпретатора как создателя живой музыки. Известны слова: «Я сказал бы, как Людовик XIV, с гордостью публике: Концерт – это я!» [цит. по: 11, с. 227].

Учитывая этот факт, можно сказать, что Ф. Лист стал реформатором не только в композиции или пианизме, но и в формировании новых концертных традиций. С тех пор определяющей фигурой по силе воздействия на слушательскую аудиторию признаётся исполнитель как ключевая фигура музыкального действия. Прочитируем Ф. Листа: «Виртуоз – не каменщик, верно и добросовестно обрабатывающий долотом камень по эскизу архитектора. Он – не пассивный инструмент, воспроизводящий чувство и мысль, не добавляя ничего от себя. Он – не более или менее опытный истолкователь произведений,

которые не оставляют места для его собственных пометок;... он творит так же, как сам композитор, ибо в нём должны бушевать те страсти, которые он должен передать в их полном великолепии... В действительности, музыкальное произведение представляет для виртуоза трагическую и захватывающую инсценировку чувств. Он призван заставить их говорить, петь и вздыхать, передавать их соответственно собственному пониманию» [цит. по: 5, с. 40].

Началась интенсивная концертная деятельность. Триумфальные выступления практически во всех европейских странах обеспечили ему титул величайшего пианиста мира. Так, И. Мошелес после одного из концертов сказал, что никто не играет подобно Ф. Листу, и что после его выступлений рояль следовало бы закрыть навсегда.

Позднее происходят изменения в исполнительской манере. Так, Г. Гейне отмечает: «Когда, например, он прежде изображал грозу, мы видели молнии, сверкавшие на его лице, он весь дрожал – точно от порыва бури, и длинные космы волос словно струились каплями от только что сыгранного ливня. Теперь, даже когда он разыгрывает самую могучую грозу, сам он все же возвышается над нею, как путник, стоящий на вершине горы во время грозы в долине: тучи собираются там глубоко внизу, молнии, точно змеи, извиваются у его ног, а он с улыбкой вздымает чело в чистый эфир» [цит. по: 12, с. 99].

В 1842, 1843 и 1847 Ф. Лист концертировал по городам России, в Петербурге, Москве, Киеве, Одессе, где познакомился с М. Глинкой, А. Рубинштейном, А. Бородиным, некоторые из русских композиторов стали его друзьями. Последний концерт состоялся в 1847, когда они с Каролиной Витгенштейн покинули Россию навсегда. Прекращение выступлений на пике популярности до сих пор во многом остаётся непонятым. Наряду с другими фактами, возможно, сказалось и то обстоятельство, что, стремясь обеспечить постоянный успех, композитор сочинял то, что хотели слушатели, технически сложные, но в художественном плане малоинтересные сочинения, и он не мог быть ими удовлетворён.

С 1848 по 1861, когда он работал придворным капельмейстером в Веймаре, исполнительская деятельность полностью прервалась. Однако интенсифицировалось композиторское творчество: 2 симфонии, 12 симфонических поэм, вокальные и фортепианные произведения, в том числе цикл «Годы

странствий», 2 концерта, Соната *h-moll*, Фантазия на венгерские народные темы ...

В этот период развернулась дирижёрская (руководство Веймарским оперным театром), музыкально-критическая, педагогическая и общественная деятельность в организации «Всеобщий немецкий музыкальный союз». Можно сказать, что, прервав исполнительскую карьеру, композитор, тем не менее, максимально разнообразил свою жизнь, создал множество новаторских сочинений.

Духовные искания привели его в монастырскую келью, а в 1865 в Риме он принял духовный сан аббата³. В 1860 годы Ф. Лист жил в Риме, Веймаре и Будапеште. Именно в родном городе в 1875 он инициировал открытие Национальной музыкальной академии и был избран её президентом. В 1880 годы возобновилась концертная деятельность, но ненадолго. Во время Вагнеровского фестиваля неожиданно проявилась тяжёлая болезнь (воспаление лёгких), смерть настигла его в баварском Байрете.

Ф. Лист – один из наиболее противоречивых композиторов эпохи романтизма. Однако это вовсе не умаляет и не упраздняет, напротив, пробуждает постоянный интерес к его творчеству.

Один из самых просвещённых людей своего времени, он отличался широкими энциклопедическими знаниями в разных областях культуры, владел европейскими языками... Общался с Г. Берлиозом и Н. Паганини, Ф. Шопеном и В. Гюго, О. де Бальзаком и Г. Гейне, А. Мицкевичем и Дюма, Э. Делакруа и Ж.Санд (литературный псевдоним подруги Ф. Шопена Авроры Дюдеван) ... Вспомним, что стиль Р. Шумана максимально впитал литературные черты Новалиса, Жан-Поля, Э.Т.А. Гофманана. Аналогично и Ф. Лист, который был подчинён желанию соединить разные виды искусства, мог бы сказать, «что искусству он научился скорее у Байрона, Гюго и сенсимонистов, чем у Черни, Сальери, Паэра и Рейхи» [11, с. 802].

Стремление к самообразованию и нравственному совершенствованию сохранилось на протяжении всей жизни. Ф. Лист был убеждён, что настоящий музыкант является

³ Из многих монашеских орденов Лист выбрал францисканское братство миноритов, которое связано с именем Святого Франциска Ассизского.

провозвестником высоких чувств и идей, подлинным воспитателем и учителем человечества.

Внутренние убеждения совпадали с взглядами В. Гюго: в частности, стремление отождествить искусство и природу, показать, как они сочетают мрак и свет, гротеск и возвышенное. Они оба считали, что истинная поэзия заключается в гармонии противоположностей. Если в музыке чередуются фрагменты драматического пафоса и меланхолической инерции, то «...ведь так бывает и в природе» – любил повторять Ф. Лист [цит. по: 12, с. 83].

Яркая и новаторская деятельность Ф. Листа настолько изменила поступь фортепианного искусства, что никто уже не мог отрицать наступление новой эры в музыке, грандиозной и эпохальной, в сравнении с которой, предшествующее казалось подготовительными ступенями. Это утверждение, с одной стороны, кажется преувеличением, так как каждая эпоха выдвигает великих мастеров клавишного искусства, вносящих вклад в поступательное движение музыкального творчества. В то же время, новации Ф. Листа в области принципиально иной трактовки фортепиано выводят его фигуру на первый план. Многие музыканты использовали листовские новации как в области композиции, так и в области исполнительства.

Фортепианное творчество представляет огромный пласт музыкальной культуры романтизма. В исполнительстве и сочинительстве он всегда был верен собственной природе. Эпоха романтизма как нельзя лучше обрамляла его личность, придавая ему ореол героя, «завоевателя» сцены. Вспомним слова С.Е. Фейнберга: «Как будто врата в мир высоких эстетических ценностей надёжно охраняются, и нужен подвиг для проникновения в эту область» [15, с. 101]. Это высказывание как нельзя лучше раскрывает творческий облик Ф. Листа. В исполнительстве и сочинительстве постоянно совершается подвиг, проявляя тандем высших идеалов и противоборствующих начал, духовного и материального, дьявольского и ангельского.

Сочинения для фортепиано сквозной линией проходят через всю жизнь Ф. Листа. В них мы можем проследить эволюцию стиля. В ранних сочинениях заметен особенный виртуозный блеск, которого уже не наблюдаем в поздних сочинениях. Формы также трансформировались, стали изощрёнными, но не столь броскими. Появилась иная звучность, предвосхищающая новации

импрессионистов, актуализировалась иная сфера, сфера утончённого интеллектуализма, которая позднее эволюционирует в философские и религиозные образы.

Исследователи считают, что поздний период творчества Ф. Листа проходил под знаком теологической детерминанты, по-другому фокусирующей и выстраивающей общую картину мира. Семантика дуализма (двойничества), о которой мы говорили на предыдущих лекциях (в частности, о чертах стиля Р. Шумана), присутствует во многих листовских сочинениях (не только фортепианных, вспомним его Симфонии «Фауст» и «Данте»). Эта черта отражает особенности мировоззрения, где выражена диалектика противоположного, где элементы демонизма и «фаустианства» сосуществуют с высшими духовными сферами.

В его стиле и ранее присутствовали теософические идеи⁴ – борьба света и мрака, добра и зла, надежды и фатума, ада и рая, непорочности и искушений. В качестве примеров с явно читающейся проблематикой этих свойств вспомним: «*Sposalizio*» (Обручение), «*Sonetto di Petrarca*» (Сонеты Петрарки), «Мефисто-вальс», «*Fantasia quasi una sonata “Apres une lecture du Dante”*» (Фантазия–соната «По прочтении Данте»), Соната *h-moll*, «Поэтические и религиозные гармонии», «Молитва к ангелу хранителю».

Есть и другие пьесы, где переплетаются теологическое⁵ и антропологическое: «*Totentanz*» с настойчивым *Dies Irae*. Virtuозность в том ошеломляющем виде, который отмечался в ранних и зрелых произведениях, также видоизменяется под воздействием высших художественных идеалов, становится иной, не столь открытой.

Виртуозный аспект более всего соотносится с фортепианными произведениями, где взаимосвязь композиции и артистизма очевидна. Лучшие фортепианные произведения являются неотъемлемой частью концертного репертуара крупнейших пианистов мира, также прочно они вошли в репертуар средних

⁴ Теософия (от греч. *theos* – Бог и *Sophia* – мудрость) – божественная мудрость; якобы высшее знание о Боге и тайне божественного творения, достигаемое непосредственным созерцанием.

⁵ Теология (от греч. *theos* – Бог и *logos* – учение) – богословие, учение о Боге.

и высших музыкальных заведений, составляя «золотой фонд». Фортепианное творчество не только прославило венгерскую культуру, но стало одной из высших точек мирового искусства.

Наследие чрезвычайно объёмно. Концерты для фортепиано с оркестром – №1 *Es-dur* (1849, редакции 1853, 1856) и №2 *A-dur* (1839, редакции 1849, 1853, 1857, 1861), «Патетический концерт» для двух фортепиано, впоследствии переложённый для фортепиано с оркестром, а также сочинения для фортепиано с оркестром, приближающиеся по своим особенностям к жанру концерта: «Пляска смерти» и «Венгерская фантазия». Среди значимых сольных фортепианных произведений: Соната *h-moll* и Фантазия–соната «По прочтении Данте», циклы вариаций, 19 Венгерских рапсодий, Испанская рапсодия, 12 Трансцендентных этюдов (*Etudes d'excution transcendante*), 6 этюдов по каприсам Паганини, концертные этюды с названиями и без ...

Представлены разные жанры, но у Ф. Листа они приобретают абсолютно новое «звучание». Среди новаций жанры одночастного концерта для фортепиано и оркестра, одночастной фортепианной сонаты, образцы романтических жанров – поэмы, баллады, фантазии.

Простое перечисление не входит в нашу задачу. Выделим не столь известные штрихи. Ф. Листу принадлежат органные сочинения, включая грандиозную Фантазию и фугу на тему *VACH*. Он сам великолепно играл на органе. В замке Альтербурге (Германия, Веймар) стоял не только его любимый рояль фирмы Эрар⁶, но и диковинный пианомелодиум – гибрид органа и фортепиано с тремя клавиатурами, педалью и несколькими регистрами труб.

Органная специфика проникает и в собственно фортепианные сочинения. В некоторых пьесах показана возможность одновременного ведения нескольких звуковых пластов, расположенных на двух, трёх и даже четырёх нотных станах. Среди примеров «Погребальное шествие», «Большой концерт-соло», Этюд «Мазепа», транскрипция Увертюры к опере Вагнера «Тангейзер».

⁶ Себастьян Эрар (1752–1831) – французский инструментальный мастер. Построил первое во Франции фортепиано. Совместно с братом Жаном Батистом Эраром (1745–1826) основал фабрику музыкальных инструментов. Сконструировал органное фортепиано. В 1821 запатентовал фортепиано с двойной репетицией.

В этом ракурсе покажем Вариации на тему баховской Кантаты №12 «*Weinen, klagen, sorgen, zagen*» («Плач, жалобы, заботы, сомненья»)⁷. Написаны в 1862, посвящены Антону Рубинштейну «в знак почтительнейшей дружбы».

О первоисточнике. И.С. Бах создал Кантату «*Weinen, klagen, sorgen, zagen*» в 1714 на стихи С. Франка для исполнения в третье воскресенье после Пасхи. Мотив из первого хора, который Ф. Лист избрал для темы Вариаций, в дальнейшем И.С. Бах разместил ещё один раз в Мессе *h-moll* в основе части *Crucifixus*. Таким образом, тема получила две реализации как первоисточник. В финале Вариаций использована вторая тема из Кантаты И.С. Баха – заключительный хорал «*Was Gott tut, das wohlgetan*» («Что Бог творит, всё благо»).

Во время сочинения Вариаций Ф. Лист был увлечён символикой И.С. Баха. В 1855 создаёт Органную прелюдию и фугу на тему *ВАСН*, а в 1859 – фортепианную Прелюдию «*Weinen, Klagen*».

Интерес вызывает заглавный термин *Basso continuo*, ведь на самом деле здесь проявляется *basso ostinato*. «Композитор искусно разрабатывает тему путём непрерывно и органично следующих друг за другом вариаций в характере пассакалии, здесь особенно выделяются гармоническая смелость, хроматические сдвиги, контрастные сопоставления регистров» [11, с. 553].

Вариации «*Weinen, klagen, sorgen, zagen*» – цельная и монолитная композиция, в которой нет чётких границ отдельных вариаций. Разнообразие трансформаций темы становится стимулом для играющего. В этом смысле форма листовских вариаций идеально воспроизводит генетическую структуру, в которой тема становится моделью, задающей программу действий. При этом каждая вариация предлагает интерпретацию исходной модели, в

⁷ Помимо названных вариаций Ф. Лист сочинил упоминавшиеся в начале лекции ранние вариации на тему вальса А. Диабелли; «Гексамерон» (большие бравурные вариации на тему марша из оперы «Пуритане» В. Беллини); 7 блестящих вариаций на тему Дж. Россини; интродукцию и вариации на тему марша из оперы «Осада Коринфа» Дж. Россини; 5 вариаций на тему «*Joseph*» Мегюля; 8 вариаций на оригинальную тему; вариации на тему «Венецианского карнавала» Н. Паганини; вариации на тему «*Tiszantuli szep laeny*».

чём-то отличную от неё. Это обстоятельство свидетельствует о инвариантно-вариативной структуре:



Открываются Вариации величественным и торжественным вступлением *Andante*. В артикуляции преобладают знаки \wedge – символы высшей степени плотности и усиления акцента и *sf* – яркие блики, не позволяющие окончаниям мотивов исчезнуть или затихнуть.

Тема прочитывается в верхних аккордовых звуках. Однако ритмически она изменена. Если в первоисточнике И.С. Баха в размере $\frac{3}{4}$ последовательно двигаются половинные и четвертные длительности, то у Ф. Листа ритмическая структура увеличена вдвое (4+2 четверти). Кроме того, тема не имеет завершения в виде каданса *c – f*. Она останавливается на *des* и далее следует в унисонном изложении по хроматизмам в нижний регистр. Параллельно аккордовой теме в левой руке восходящий октавами мотив по полутонам, который выполняет динамически активную функцию, препятствуя затуханию темы. Он же подчёркивает гармонические устои *Des – C – Ces – B – Bes – des – Bes – des*. После проведения темы в аккордах, она проходит в изложении чистых октав, не теряя при этом силы, характера и динамики.

В экспозиционном разделе баховская тема звучит согласно первоисточнику. Сразу после вступительного раздела, завершающегося демонической трелью и полным кадансом в *f-moll* мы слышим её в среднем регистре в партии левой руки:



Так происходит первоначальное знакомство с вариационным методом Ф. Листа. Не показ темы и её последовательных модификаций, а выстраивание новой композиционной структуры,

подобной сонатной форме, но значительно более свободной. Драматургия определяет чередование контрастных эпизодов, речитативных связок, кульминационных зон и нейтрального материала.

Иногда тема шифруется, скрываясь в общих формах движения, обозначаясь лишь дополнительными штилями. Общие формы движения только кажутся фоном, в них проскальзывают секундовые интонации, символизирующие слёзы, плач, страдания.

Тональный план достаточно свободен, однако «применяя отклонения в далёкие тональности, Лист в конце каждой вариации возвращается в основную тональность, что создаёт ощущение обречённости, замкнутости» [10, с. 109].

Удивительно выстроен подход к завершающему разделу в *F-dur*. Речитатив в форме импровизации *non presto* в абсолютно открытом такте, который не укладывается в тактовую схему, приводит к отмене бемольных знаков и полностью меняет тональную окраску, понижает динамический и темповый уровень *più ritenuto e perdendo*. Но, в первую очередь, трансформируется эмоциональное состояние, которое буквально мгновение назад казалось неуправляемым по взрывчатой энергетике, а теперь оно полно благодати и умиротворения:



The image displays two systems of musical notation for piano. The first system shows a complex, dense texture with many accidentals and a fermata over the final measure. The second system begins with the tempo marking 'non presto' and the dynamic marking 'dim. e rall.', followed by 'riten.' and 'più riten. e perdendo' with a 'pp' dynamic marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings, illustrating the transition from a more active state to a slower, more contemplative one.

Кода состоит из двух контрастных в темповом отношении эпизодов: медленного хора *lento* и завершения *quasi allegro*. В теме хора присутствует специфика органного изложения. Имитируется переключение регистров с *piano dolce* на *ff maestoso*:

Lento.
 Was Gott tut das ist wohl - ge - tan, da - bei will ich ver - blei - ben. Es
 mag mich auf die rau - he Bahn Not, Tod und E - lend

Исследователи отмечают, что Вариации Ф. Листа на тему Кантаты И.С. Баха «*Weinen, klagen, sorgen, zagen*» являются «одним из наиболее значительных произведений композитора, в котором Лист достигает такого выражения печали и драматизма, которое не свойственно его более ранним сочинениям в этом жанре, а также большинству сочинений его современников» [10, с. 109].

Предлагаем, не покидая Вариации, слегка забежать вперёд, предваряя разговор о технической системе Ф. Листа. Делаем мы это потому, что в данном крупном драматургически интересном сочинении присутствуют практически все технические формулы, характеризующие фортепианный стиль композитора. Вот, например, фрагмент в относительно негромкой динамике, однако он требует максимально разработанной, яркой и эффектной крупной техники:

poco a poco acceler.
sotto voce
più cresc.

Мелкая техника не была столь же любима венгерским композитором, он ставил её на последнее место в своей системе.

В то же время во всех произведениях и гаммы, и арпеджио играют значимую роль. Они могут быть разных видов.

В следующем примере из Вариаций «*Weinen, klagen, sorgen, zagen*» показаны разнонаправленные арпеджио, исполняемые двумя руками в довольно широкой амплитуде, которая захватывает бóльшую часть клавиатуры, распространяясь на все регистры. Динамически мощные (ремарка *ff* и дополнительные виолочки) арпеджио в полной мере демонстрируют размах и масштабность этого прежде скромного классического элемента. Нижний пласт фактуры отдан укрупнённой теме, равномерно изложенной половинными длительностями. Именно в этом кульминационном разделе можно услышать, как композитор трактует оркестровое звучание рояля:

The image shows a musical score for two hands, likely from a piano. The top system is marked 'Allegro' and 'ff'. It features a treble clef with a series of arpeggiated chords and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The bottom system continues the piece, with a 'rinfors.' marking. The score is written in a key with two flats and a common time signature. The arpeggios in the right hand are wide in range, spanning several octaves.

Значительную часть (более 1300) составляют транскрипции, парафразы и переложения. Если в Веймарском театре как дирижёр Ф. Лист систематически обращался к постановкам неизвестных публике опер Ф. Шуберта, Р. Вагнера, К. Сен-Санса, Г. Берлиоза, то транскрипции способствовали знакомству с произведениями великих классиков и талантливых современников.

Проведём различие между транскрипцией и переложением. Это не такой простой вопрос, как может показаться с первого взгляда.

Транскрипция (от лат. *transcriptio* – переписывание) может одновременно означать и переработку, и переложение музыкальных произведений. Отсюда и различие двух её видов:

приспособление произведения для исполнения на других инструментах или изменение его, например, в целях большей виртуозности или удобства изложения и исполнения. В XVI XVII веках приоритетным оказалось первое значение, это были простые переложения нотных текстов для разных инструментов, где не изменялась ни одна нота.

С конца XVII века спектр возможностей данного термина расширился. Так, в лекции о И.С. Бахе, рассказывая об органике клавирного стиля, включающей черты органного, клавесинного, скрипичного, оркестрового, вокально-инструментального письма, был обоснован метод *автопародии*. Тексты свободно «мигрировали» в общем музыкальном пространстве, не признавая деления на «свое» и «чужое».

Общепринятая практика гласила, что «обществу принадлежали не только язык и стиль, но фактически и результаты творчества» [2, с. 227]. Эта норма, которую М. Арановский обозначил как «интертекстуальность в качестве композиционного принципа», была показана на примере «заимствований», обработок и автопародий.

И.С. Бах транскрибировал или перекладывал одну или близкие темы для разных инструментов и камерных составов. Помещая их в несхожие темброво-динамические сферы, он находил грани материализации образной идеи. Многие его клавирные сонаты и концерты являются переложением скрипичных сочинений. В то же время, мы называли Концерты для клавира *solo*, которые представляют переложения камерной и оркестровой музыки старых мастеров А. Вивальди, Б. Марчелло, Г. Телемана или неизвестных авторов. Другими словами, в искусстве барокко приоритетным был принцип оценки мастерства обращения с материалом, принцип образца и варианта.

Учитывая сказанное выше, заметим, что переложение музыкальной пьесы для иного, чем в оригинале, состава исполнителей не меняет первоначального текста. И в этом смысле оно сближается с понятием «аранжировка», которое происходит от французского слова *arranger*, что означает «приводить в порядок».

В XIX веке наряду с переложениями одним из наиболее популярных концертно-виртуозных жанров становятся транскрипции. В обширном творчестве Ф. Листа представлены переложения и оригинальные транскрипции, отражающие черты

избранной модели и высочайший уровень мастерства самого транскриптора.

Среди образцов: переложения симфоний Л. Бетховена и собственных симфонических поэм, а также произведений И.С. Баха. Невозможно пересчитать транскрипции, созданные по мотивам опер В.А. Моцарта и Дж. Россини, В. Беллини и Г. Берлиоза, Р. Вагнера и Дж. Верди, Ш. Гуно и Д. Мейербера, М. Глинки и К. Сен-Санса. Оркестровые, вокальные и фортепианные пьесы Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Р. Шумана также обрели новую жизнь.

Перейдём далее к разговору о пианизме, раскроем листовское представление о виртуозности, покажем, как через развитие октавных и аккордовых образований он реализовал стремление к мощным комплексным звучаниям.

Влияние виртуозного исполнительства на композиторское творчество стало уже давно известным фактором, определившим неповторимый облик фортепианного искусства романтизма. Среди выдающихся композиторов-пианистов мы много раз называли имена Ф. Мендельсона и Ф. Шопена, Р. Шумана и Й. Брамса, в русской музыке – М. Балакирева и Н. Рубинштейна, С. Рахманинова и А. Скрябина. На этом поистине блестящем фоне Ф. Лист был «Пианистом №1». Во второй половине XIX века взойдёт звезда Антона Рубинштейна, который наряду с Ф. Листом окажется на вершине пьедестала величайших пианистов романтического искусства.

Виртуозность – это особое свойство исполнительской природы, не укладывающееся в рамки рационального объяснения, оно может быть сравнимо, пожалуй, только, со стихийным проявлением трансцендентных качеств. Способностью электризовать атмосферу концертного зала, гипнотизировать слушателей обладали величайшие исполнители всех времён и народов.

Ф. Лист не был чужд театральности, апломбу, любил использовать драматические эффекты в творчестве и исполнительстве. Он считал, что исполнительство представляет повод для максимального самовыражения. При этом, обладая феноменальными техническими способностями, огромной силой обаяния, он являл собой фигуру идеального исполнителя, который увлекает за собой неизменно покорённую им публику. Его игра

ошеломляла, впечатляла, завораживала. Казалось, что рояль не просто звучал, но обладал способностью к перевоплощениям. Поражала красочность неслыханных звучаний.

Виртуоз изменил постановку рояля на сцене, свойственную классицизму. Рояль был развёрнут, чтобы слушатели могли видеть впечатляющий профиль пианиста и его руки. Нередко на сцене находились несколько инструментов, переходя от одного к другому, он играл на каждом с равным блеском. Эмоциональный напор и сила удара по клавишам были таковы, что во время турне он оставлял за собой по всей Европе порванные струны и сломанные молоточки.

Называя Ф. Листа «гением пианизма», прежде всего, выделяют невероятные, кажущиеся сверхъестественными виртуозные возможности. Закономерно, что рядом история исполнительства называет Н. Паганини, который «колдовскими» чарами мог подчинить себе любую слушательскую аудиторию. Наличие запредельных технически сложных мест, безусловно, является отличительной чертой стиля.

И в наше время многим под силу совершенствовать собственную технику, развивать скорость и беглость, силу и выдержку, поднимать скоростной режим мелкой техники, гамм, арпеджио, пассажей, укреплять крупную технику, октавы, аккорды

Однако можно с уверенностью утверждать, что это уровень хорошей и прочной, надёжной и стабильной фортепианной игры, но не виртуозность, которая как игровой конструктор не собирается из отдельных формул.

Поскольку фортепианный стиль Ф. Листа формировался под очевидным воздействием уникальной виртуозной одарённости, уделим особое внимание созданной им технической системе. Ключевые позиции в ней занимает художественный потенциал исполнителя. Как говорил пианист–виртуоз, техника рождается не из механики, но из духа – *«Aus dem Geiste schaffe sich die Technik, nicht aus der Mechanik»* [цит. по: 12, с. 136].

Внутренние представления трансцендентного характера направляют технику, являются подлинным руководителем двигательных ощущений. В то же время им разработана системная классификация технических приёмов, определяемая собственным опытом. На первом месте крупная техника: октавы и аккорды. Ф. Лист считал, что даже начальное обучение пианистов следует

начинать не с мелкой техники гамм и арпеджио, которые в его технической системе находились на последнем четвёртом месте, а с повторяющихся репетиционных интервалов сексты и упражнений на растяжку. Сама по себе рука Ф. Листа была очень крупной с длинными пальцами, он свободно брал квинту через октаву в интервальном наполнении.

В листовской системе основные технические формулы разделены на 4 вида: октавы и аккорды; тремоло и трели; двойные ноты, терции, сексты; гаммы и арпеджио. В фортепианных произведениях в разных пропорциях сочетаются, как правило, все эти виды. Некоторые из них были представлены выше на примере Вариаций «*Weinen, klagen, sorgen, zagen*». Однако многое осталось невыясненным, словно «спряталось за кадром» и необходимо продолжение.

Примером для дальнейшего разговора нам послужит Фантазия–соната «По прочтению Данте» – «*Fantasia quasi una sonata “Après une lecture du Dante”*». Выбор данного объекта закономерен. Во-первых, это новая форма – одночастная соната. Здесь преобладает крупная техника разных видов. Представлены излюбленные двигательные формулы. Легко «читаются» оркестровые аналогии, то есть, очевидна оркестровая природа фортепианного стиля.

Основной акцент поставим на программности и взаимодействии разных видов искусств. Понятно, что в данном случае Ф. Лист был вдохновлён «Божественной комедией» итальянского поэта XIV века Данте Алигьери⁸, это произведение он читал в подлиннике на латинском языке. Символический смысл «Божественной комедии» основан на некоторых философских теориях, которым был привержен Данте. В поэтическом виде они приобрели следующий вид: заблудившийся в порочном мире человек (под маской поэта, путника скрылся Данте, воплощающий собой всё греховное человечество), руководимый Земным Разумом (Вергилий⁹), спускается в подземную воронку Ада (мир

⁸ ⁸ Данте Алигьери (1265–1321) – великий итальянский поэт, мыслитель и учёный, гениальный провозвестник эпохи Возрождения. Вершиной творчества стала поэма «Комедия», которая позже получила дополнительное название «Божественная». В ней изображается странствие поэта по загробному миру.

⁹ Вергилий (70–19 годы до новой эры) – знаменитый римский поэт, автор «Энеиды». В «Божественной комедии» Данте Вергилий проводит главного героя–поэта через круги

осуждения), затем поднимается на гору Чистилища (мир искупления) и наконец, в сопровождении Беатриче, символизирующей Божественный разум, возносится в Рай (мир блаженства и познания абсолютной истины).

Поэзия Данте дала Листу мощный импульс к поискам такой крупной художественной формы, которая была бы разнохарактерной, но в то же время, цельной и монументальной¹⁰. Прообраз находится в творчестве Л. Бетховена. Однако, если бетховенский опус 27 №1 и №2 *Sonata quasi una Fantasia* – это всё же сонаты, обогащённые чертами фантазии, то произведение Ф. Листа – по большей мере фантазия, основанная на сонатности. Здесь сохраняется присущий сонатной форме конфликтный драматизм, противопоставление и развитие двух контрастных образов. Чередование разделов выглядит как последовательность частей классической сонаты.

Однако в противоположность классикам, у которых в основе произведения одна или несколько тем, распадающихся в процессе разработки на части, Ф. Лист отталкивается от мотивов-эмбрионов темы, которой только предстоит образоваться. Так, мы услышим во вступлении «эскизный набросок» главной темы. Общее интонационное ядро объединяет и связывает разные фрагменты.

Монотематизм – одна из стержневых новаций композитора¹¹. На всем протяжении Фантазии–сонаты темы меняют внешний облик, воссоздают неодинаковые характеры. Контрастные темы внутренне взаимосвязаны, одна обуславливает другую, хотя, как правило, они имеют противоположные образные значения.

Первые наброски относятся к 1837. В это время композитор находился на итальянском озере Комо, восторженно описывая свои впечатления. Поэтому понятны строки из письма: «От самой

Ада и Чистилище к Земному Раю. Вергилий в данном случае олицетворяет Высший Разум.

¹⁰ Помимо Фантазии-сонаты Ф. Лист создал Симфонию к «Божественной комедии» Данте.

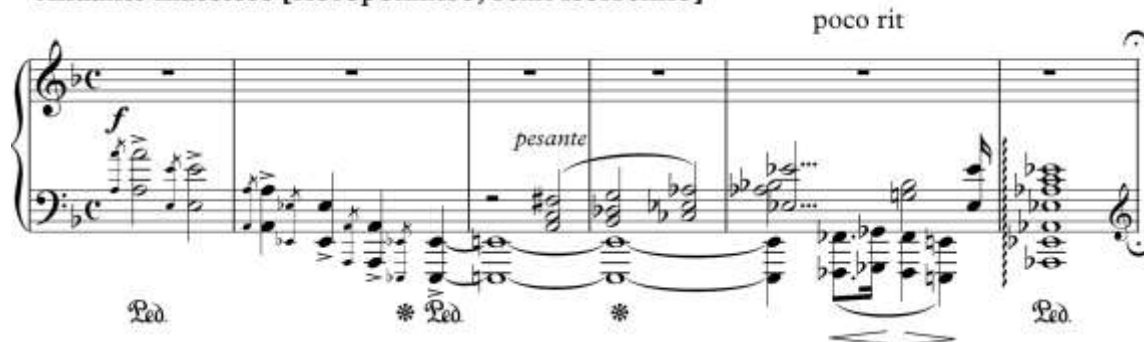
¹¹ Приведём в качестве примера ранние образцы монотематического изложения музыкального материала в крупных композициях: Ф. Шуберт «*Wanderer-Fantasie*» (1822); Г. Берлиоз «Фантастическая симфония» Берлиоза (1830). Ф.Лист, вдохновлённый этими произведениями, сделал транскрипции в 1833 по Берлиозу и в 1851 по Шуберту.

беспощадной дневной жары мы часто бежим в тень платанов виллы Мельци и читаем «Божественную комедию» у подножия скульптуры Комолли: Данте, ведущего Беатриче. Какой сюжет!» [9, с. 98]. «Божественная комедия» почиталась многими романтиками как образец поэзии трансцендентальной наряду со Священной Библией.

Первый элемент темы вступления нередко называют «дьявольским» по характеристике интервала тритона. Однако больше к теме подошёл бы эпитет «монолитная» или «скульптурная». Заметим, что Ф. Лист и в других сочинениях отдаёт предпочтение крупным рельефным мелодическим контурам. Многие темы он проводит концентрированно, часто в унисонном изложении, причём особенно охотно прибегает к этому приёму в начале произведения. Так, например, унисонами начинаются Соната *h-moll*, венгерские Рапсодии №2 и №12, «Фауст-симфония» и «Данте-симфония».

Также начинается и Фантазия–соната. Унисонное зловеще-мрачное начало, *guasi*-тромбоновое звучание, вызывает необходимые художественные ассоциации. Будто перед нами возникает грозная надпись на вратах Ада «Входящие, оставьте упования»:

Andante maestoso [Неторопливо, величественно]



Вспомним диалог путника с ведущим его Вергилием. Несколько поэтических строк (Песнь третья) помогут интерпретатору настроиться на необходимое состояние:

*Я, прочитав над входом, в вышине,
Такие знаки сумрачного цвета,
Сказал: «Учитель, смысл их страшен мне».*

*Он, прозорливый, отвечал на это:
«Здесь нужно, чтоб душа была тверда;
Здесь страх не должен подавать совета».*

Второй элемент – ползущие вверх по хроматизмам септаккорды с тональным просветлением в конце. В целом, тема

вступления является сквозной на протяжении всего произведения. В частности, она становится строительным материалом для связующей партии, обрамляя побочную тему.

Presto agitato assai [Очень быстро и возбуждённо] ♩=136



The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system is marked with a piano dynamic (*p*) and the tempo marking *lamentoso*. The second system includes a *Ped.* (pedal) marking. The music is characterized by dense, chromatic textures in both the treble and bass staves, typical of a 'hellish roar'.

Главная партия в темпе *Presto agitato assai*. Основная характеристика нисходящего хроматического мотива в четырёхголосном изложении октавами на длинном басу и длинной педали прочитывается однозначно. Это «адский гул», вначале он слышится издали, затем делается ощутимым, наконец, кажется, что вся атмосфера наполнилась вздохами, стонами, криками и проклятьями. Молниями вспыхивают грозные зовы, жуткий «хоровод» обречённых на муки грешников. Художественные параллели с «Божественной комедией» очевидны:

*Там вздохи, плач и иступленный крик,
Во тьме беззвёздной были так велики,
Что поначалу я в слезах поник.
Обрывки всех наречий, ропот дикий,
Слова, в которых боль и гнев, и страх,
Плесканье рук, и жалобы, и вскрики
Сливались в гул, без времени, в веках,
Кружащийся во мгле неозарённой,
Как бурным вихрем возмущённый прах.*

Обратим внимание на длину фраз, она представляется необычной – 5 тактов. Интонационный рельеф хроматический. Фразировка волнообразная и динамически вырастающая – *crescendo*. Ощущение метроритма рассеивается, нет явно выраженных сильных или слабых долей, исчезает чувство тактовой основы. Тема проходит на одном дыхании, словно вздох на «вершине» и выдох при погружении в пучину. Данный эффект обеспечивается благодаря изложению *martellato* – попеременной игре октав и аккордов правой и левой руками.

Как правило, композитор использовал *martellato* в тех фрагментах, где необходимо максимально увеличить силу и скорость звучания. Здесь аналогичный случай: темп *Presto agitato assai*, фрагмент длительный, в завершении достигается максимальная сила звучания.

Важную драматургическую роль играет педализация на протяжении пяти тактов. Происходит не просто наложение гармоний. Так как всё построено на хроматизмах, то создаётся эффект «неясного, блуждающего шума приближающихся издали грешников».

Колористическая педаль отмечалась нами в лекции о Л. Бетховене. Ф. Лист продолжил бетховенские новации на новом более высоком уровне художественного прочтения. Композитор ввёл более тонкую педальную нюансировку, включая педальное тремоло. Это противоречит классическим правилам, рассматривающим педализацию в ракурсе обеспечения ясности и чистоты гармоний.

Возвращаясь к Фантазии–сонате, ещё раз подчеркнём художественную роль оригинальной дисгармонической педали, смешивающей разные звуковые комплексы. «Данте, изображая шум Ада, не говорит «звук» («*suono*»), а «гул» («*tuono*»), подчёркивая этим дисгармонию, царящую в Аде (так как в слово «звук» входит признак гармонии), так и Лист, изображая гул, идущий из глубин Ада, стремился к дисгармонии, а не к благозвучию. Отсюда педаль пять тактов – не случайность, а необходимость, диктуемая художественным образом» [12, с. 34].

В экспозиции выделим несколько любимых технических приёмов Ф. Листа. Как пианист он генетически прекрасно владел «потряхивающими» (репетиционная техника) и «вращательными» (ломаные интервалы, трели и тремоло)

движениями рук. «Дьявольские» трели и тремоло выдающегося виртуоза неизменно поражали публику, а в некоторых случаях размещённые в нотном тексте сочинений они делали их недоступными для обычных пианистов. В качестве примера назовём транскрипцию по мотивам знаменитой оперы В.А. Моцарта «Дон Жуан», где представлена техническая формула тремоло и трели для не самых надёжных 4-го и 5-го пальцев в предельно скором движении.

В главной партии, как уже отмечалось, ключевую роль сыграло *martellato* – приём попеременного чередования рук.

Вращательные движения, необходимые для игры ломаных октав, тремоло и трелей, наблюдаем в связующей партии:

Во втором разделе связующей партии *piu animato sempre staccato* – репетиции октавами. Эта виртуозная формула практически не поддаётся обычным, даже многочасовым, упражнениям, связанным с разработкой кистевого *staccato*. Именно репетиции становятся неодолимым препятствием для исполнения транскрипции «Лесной царь», сделанной по вокальной балладе Ф. Шуберта.

В связующей теме сложный сам по себе технический приём многократно усложняется. Выдержанная артикуляция *staccato* требует от пианиста постоянного напряжения. Кроме того, в середине репетиционных октав необходимо озвучивать тему, аналогичную хроматическому ходу из вступления. Динамика неуклонно возрастает: *crescendo* от «*p*» до «*fff*». Далее в *B-dur* тема трансформируется: «ликующие» чистые квинты вместо «мрачных» тритонов. Происходит игра тональностей *B – G – B – G – Es – Des*.

Побочная партия – мощный торжественный хорал *Fis-dur* – становится динамической и смысловой кульминацией экспозиции:



Композитор отмечал: «Вся начинающаяся здесь повторяющаяся часть составляет одно мощное *crescendo*; переизбыточность блаженства нарастает до дифирамба, погружённого в священное пламя» [цит. по: 12, с. 115]. Словно из мрака встаёт полная надежды и веры величественная тема любви. Она звучит как романтический гимн. Сопоставим музыку со строками Данте из Первой песни Рая:

*Я видел – солнцем загорелись дали
Так мощно, что ни ливень, ни поток
Таких озёр вовек не расстилали.
Звук был так нов, и свет был так широк,
Что я горел постигнуть их начало;
Столь острый пыл вовек меня не жёг.*

Ремарка *precipitato* означает наивысшую скорость. Каскады октав в двух руках воспроизводят мощную звуковую лавину, низвергающуюся и заполняющую пространство между аккордами, скульптурно создающими тему на всём регистровом пространстве. Динамика столь же высокого уровня *fff*.

Лирический раздел *Andante quasi improvisato* выполняет функции второй части. Тема излагается «взлетающими и опадающими», метроритмически невесомыми октавами (видоизменённая тема главной партии). Авторская ремарка *Dolcissimo con intimo sentimento* в полной мере раскрывает соответствующий образ:

Обратим внимание на удивительное мастерство композитора в трансформациях одной темы. В главной партии при весьма скором темпе метроритмическое изложение сжималось, воспроизводя практически цельную мелодическую линию.

Во втором разделе тот же метроритмический рисунок при спокойном движении становится невесомым, создавая пластику парения мелодической линии. Будто тени двух влюблённых

Франчески и Паоло, которые не могли соединиться в реальном мире, встретились и соединились в мире иллюзорном:

*Как голуби на сладкий зов гнезда
Поддержанные волею несущей,
Раскинув крылья мчатся без труда,
Так и они, паря во мгле гнетущей,
Покинули Дидоны скорбный рой
На возглас мой, приветливо зовущий.*

Здесь должно быть создана особенная колористическая атмосфера, где мерцают светотени, в чём исполнителю помогает комбинированное употребление правой и левой педали. Однако последней не следует злоупотреблять. Ведь мы находимся в разделе, где герой Данте может уже сказать: «*И он вернул мне цвет, – уже навек могло казаться, тёмным Адом скрытый*».

Сам Лист использовал левую педаль как средство регистровки, наподобие оркестровых сурдин. *Quasi improvisato* подсказывает и разрешает исполнителю свободу движения.

В отдельных пьесах, например, в рапсодиях это аналогично характерным особенностям интерпретации венгерских цыган. Убыстрения и замедления темпа, неожиданные ферматы и паузы, орнаментальные украшения и импровизационные приёмы отражали привольную и своеобразную манеру исполнения. Занимаясь с учениками, Ф. Лист призывал их изучать игру цыган, их энергичную акцентировку, продолжительные органые пункты, капризную ритмику. В данном случае фразировка должна быть более элегантно и не столь открытой эмоционально, *intimo sentimento*. Ощущается невысказанность нежной грусти, что подчёркнуто повисающими окончаниями фраз и лёгкой гармонической вуалью.

Побочная партия в разделе *Andante quasi improvisato* трансформирована в исповедальный ноктюрн, он воспринимается как скрытная лирическая кульминация. Во фрагменте *lagrimoso* в хроматическом среднем голосе с трудом, но всё же можно узнать интонации главной партии, сопровождаемые прерывистыми выразительными «вздохами» в верхнем регистре. В завершении побочной партии композитор добавляет короткий выразительный речитатив «от автора», словно он после встречи с Франческой вспоминает сказанное:

*Тот страждет высшей мукой,
Кто радостные помнит времена
В несчастье...*

Эпизод *piu tosto ritenuto e rubato quasi improvisato* известен пианистам особой полиритмической сложностью. Тема вписана в секстоли, аккомпанемент изложен квартолями. В определённом смысле колористика предвосхищает А. Скрябина, его космическую энергетику, расплывённость звёздных лучей или лучезарных огней:

*Лучи того, кто движет мирозданье,
Всё пронизают славой и струят
Где – большее, где – меньшее сиянье*

Piu tosto ritenuto e rubato quasi improvisato

ppp dolcissimo con amore

(sempre legato)

Ped. * Ped. *

Изысканный образец романтической фактуры состоит из трёх планов: мелодии, вначале практически иллюзорной, затем восторженно приподнятой и ощутимой; нисходящего басового голоса, создающего основу для пленительных гармоний и свободно полиритмического изложения шестнадцатых. Общее движение ассоциируется со свободной импровизацией, благодаря агогике объединяющей три волны в единое целое.

Разрастание лирического фрагмента выстроено композиционно в трёх волнах, поднимающихся и заполняющих всю клавиатуру патетикой исполнительского подъёма. Именно трёхфазная фразировка типична для стиля Ф. Листа. Наверное, не стоит искать точного соответствия композиторским приёмам в поэтических строках Данте, но удержаться крайне трудно:

*О призрачные тени! Троекратно
Сплетал я руки, чтоб её обнять,
И трижды приводил к груди обратно.*

Речитативная каденция приводит к третьему разделу Сонаты.

Разработка динамична. Сопоставление регистров воспроизводит на фортепиано оркестровую специфику. В правой руке «призрачное» *tremolando pianissimo* образует фон для тембровых переключек. В басу «зловещая» тема «адского змея», в верхнем регистре приглушённые тритоны вступления. Поистине фантастическая сцена заставляет нас вновь искать художественный подтекст у Данте:

*Я увожу к отверженным селеньям,
Я увожу сквозь вековечный стон,
Я увожу к погибшим поколениям*

Бешеной скачкой врывается эпизод *Piu mosso*, в котором всё построено на выдержанном пунктирном ритме:

*Как бык, секирой насмерть поражён,
Рвёт свой аркан, но к бегу неспособен
И только скачет, болью оглушён...*

Ключевые слова: «к бегу неспособен», «только скачет». Они настраивают исполнителя на ощущение времени не последовательно развёртывающегося, а постоянно разрывающегося. Импульсивность пунктирного ритма парадоксально должна сочетаться с просчитанным и выверенным ощущением пауз.

Фрагмент *Tempo rubato e molto ritenuto* в образном отношении является лирическим завершением, своего рода прощанием с Адом. Паузы как знаковые символы тишины и молчания служат обрамлением для inferнальных видений:

*Я лишь затем не отвечал ему,
Что размышлял, сомнением объятый,
Над тем, что ныне явственно уму.*

Ключевые слова: «не отвечал» и «размышлял» над чем-то весьма неопределённым, над тем, что в этот момент уже стало ясным. Здесь у нас есть возможность рассказать о том, насколько внимательно Ф. Лист относился к художественным потенциалам пауз и фермат. Исполнить фермату или паузу для него было не менее важно, чем сыграть тот или иной пассаж. Он неоднократно

указывал, что паузы и ферматы являются показателями авторских намерений, с которыми исполнитель не может не считаться. В одном случае они увеличивают состояние напряжения, в другом – способствуют постепенному угасанию звучаний, в третьем – служат разделом между отдельными эпизодами или отдельными частями произведения и бывают очень продолжительными.

В некоторых нотных текстах, чтобы привлечь внимание исполнителя к длительной паузе, композитор выписывал «такты молчания», где проставлял лёгкие графические точки, загадочно поднимающиеся вверх и опускающиеся на исходную позицию в полной тишине. Играющий, удивлённый подобной графикой, всё же не может пройти мимо, не проводив глазами «непонятный» контур.

Ни с чем не сравнимый поистине трансцендентный образец возникновения музыки из тишины находится в начале Сонаты *h-moll*, первые звуки которой связаны со впечатляющим и парадоксальным фактором музыкальной выразительности, каковыми являются паузы. Таинственные *pizzicato соль* как будто готовятся приоткрыть роковую завесу» [7, с. 58]. Тема появляется словно из небытия в приглушённой звучности *p, sotto voce*.

Начиная с *Andante* до завершения Сонаты перед нами «Райские» образы. Поразительная красота побочной партии. В высоком регистре на фоне трепетного *tremolando*, символизирующего сияние, слышно негромкое ангельское пение. Нежная мелодия, но как она сложна для исполнения, ведь она не должна прерываться, а она непредсказуемым образом перемещается из одной руки в другую! Аналогичный приём перемещения композитор использует и в сопровождении. Придуманые композитором краски ассоциируются с поэтическими строками:

*Так посредине пламя заревое,
И в той средине, распластав крыла,
Я видел сонмы ангелов сияли,
И слава их различною была,
Пока они так пели и играли,
Им улыбалась Красота,
Даря отраду всем,
Чьи очи к ней взирали.*

Постепенно «божественная» мелодия разрастается и трансформируется в триумфальный марш. В конце раздела тритоновые фанфары напоминают нам о прошедшем времени. Однако они обрываются, теряясь в густой, подобной гулу, трёхтактовой педали, которая перемешивает и соединяет кажущиеся несоединимыми хроматические аккордовые наложения. Этот миниатюрный фрагмент как «ветер перемен» разгоняет тучи и устанавливает «хорошую и ясную погоду»:



Интонации главной партии изменены до неузнаваемости. Минор сменился мажором. *Lamento* преобразовалось и уступило место празднику жизни и торжеству любви, той «что движет солнце и светила!» Любовная нить сюжета не является преобладающей в Фантазии–сонате, однако в данном случае она побеждает мрачные образы, возносит героя из мира земного чувства в мир божественный.

Б. Асафьев подчёркивал «любственное пламенение» как сущность стиля Ф. Листа: «вдохновение любви проходит через сочинения Листа... В психологическом аспекте она пропитана мистикой католицизма и эмоциями любовника-рыцаря благородной дамы» [3, с. 71–72].

Нам осталось рассказать ещё об одном виде фортепианной техники трансцендентного значения – это скачки. Сложные скачки встречаются и в пьесах Ф. Шопена или Р. Шумана («Паганини» из «Карнавала»). Однако пианисты знают, насколько трудны головокружительные скачки в кодах «Мефисто-вальса», Испанской рапсодии или Фантазии-сонаты «По прочтению Данте».

В заключительной партии репризы повторяется лирический эпизод экспозиции в предельно усложнённом варианте. Из-за скачков этот фрагмент становится одним из самых сложных в произведении, где необходима «акробатическая ловкость»:

Тема начинается как бы издалека, и каждое последующее проведение на уровень выше в динамическом отношении. Перед окончательной кульминационной точкой Ф. Лист ещё раз

напоминает нам загадочную тему главной партии. А в завершающей аккордовой фактуре нам важно услышать целотонную гамму. Завершив рассмотрение Фантазии–сонаты «По прочтении Данте», вспомним слова самого Ф. Листа: «Сила вырастает из величия чувства»

Подведём общие итоги. На многочисленных примерах мы увидели и оценили то преобразование выразительных возможностей фортепиано, которое совершил Ф. Лист. Среди главных черт:

- яркость поэтической образности;
- программный метод обновления музыки;
- симфоническая трактовка;
- разнообразие колористических возможностей;
- внимание живописным качествам;
- красочность, насыщенность «воздухом», «солнцем»;
- расширение шкалы исполнительских приёмов;
- фразировка, метроритм, свободный темп;
- художественные функции педали;
- фресковый пианизм;
- эффект драматизации.

Теперь пройдемся по отдельным средствам выразительности. Артикуляция основана на традиционных приёмах *legato*, *non legato*, *staccato*, которые наделены множеством градаций. Приёмы звукоизвлечения дифференцируются, отражая стиль исполняемых произведений. Современники отмечали, что Ф. Лист, как никто другой, умел изменять пальцевый удар сообразно характеру: «каждого композитора, даже каждую пьесу играл с различным положением пальцев и вытекающим отсюда различным туше (*und dem daraus resultierenden Anschlag*)». Аналогично высказывалась и его ученица А. Буасье: «Я бы сказала, что у него нет никакого особенного туше, а есть все виды туше» [цит. по: 12, с. 164].

В динамике уникальная шкала, регулирующая изменение силы фортепианного звука. Система словесных ремарок отражает любые изменения, благодаря чему дифференцируются разные по степени уменьшения или увеличения силы звука *diminuendo* и *crescendo*, вплоть до *quasi niente* – почти ничто и *vibrato* –

вибрируя, обозначающих крайние точки звуковых возможностей фортепиано.

Не будем забывать, что, проставляя многочисленные ремарки, в том числе и образно-художественные, Ф. Лист признавал их условность и понимал, что в тексте невозможно зафиксировать подлинную красоту звучания или обозначить характер исполнения.

«Игра крупным планом» соотносится с понятием «оптика сцены»: «Когда я играю, то всегда играю для народа галереи..., так, чтобы эти люди, которые платят только пять грошей за своё место, также что-нибудь услышали» [12, с. 166]. При этом звук не был чрезвычайно громким, но интенсивно резонирующим.

Аппликатурные принципы: «хорошая» аппликатура обусловлена, прежде всего, поэтическим смыслом, а потом уже удобством. Отсюда и гаммы, сыгранные одним пальцем, трели со сменяющимися пальцами и т. д. Комплексная аппликатура даёт возможность большего охвата клавиатуры при заданном положении руки. Листовская аппликатура обусловлена индивидуальными особенностями, потому доступна не каждому пианисту.

Образцом для подражания был Л. Бетховен, с именем которого связано возрастание роли фортепиано в концертной и композиторской практике. Ф. Лист на романтическом пространстве развил такие бетховенские черты, как стремление отразить оркестровую природу фортепианного звучания, создать приёмы, которые воплощали бы на одном инструменте разные тембры и своеобразие оркестровых красок, желание обогатить колористические возможности за счёт использования крайних регистров, широкого применения педалей и др.

Б. Асафьев определил историческое значение Ф. Листа. «Величайший поэт мира музыкальных звучаний, приобщивший музыку к глубоким жизненно философским идеям европейской мысли XIX века, в эпоху её высшего расцвета, Франц Лист и сейчас стоит перед нами во всей полноте гениально одаренной природы, как непостижимо прекрасная личность, как одна из высочайших вершин творческого делания» [3, с. 69]. Добавим к этому известную реплику В. Стасова: после Франца Листа для фортепиано стало возможным всё [14, с. 21].

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ:

1. Определите место Ф. Листа в романтическом искусстве.
2. Как развивалась пианистическая карьера Ф. Листа? В чём современники видели его преимущества перед другими пианистами?
3. Охарактеризуйте листовский пианизм.
4. Сформулируйте черты фортепианного стиля.
5. Чем отличается программность Ф. Листа от программности Р. Шумана?
6. Каков вклад Ф. Листа в венгерскую музыкальную культуру?

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Алигьери Данте*. Божественная комедия / Пер. с ит. М. Лозинского. Илл. Боттичели. – Пермь, Пермская книга, 1994. – 479 с.
2. *Арановский М.Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 344 с.
3. *Асафьев Б.В.* О симфонической и камерной музыке. – Л.: Музыка, 1981. – 216 с.
4. *Буасье А.* Уроки Листа / Пер. с фр. Н.П. Корыхаловой. – СПб.: Композитор, 2002–2003. – 74 с.
5. *Вартанов С.Я.* Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова. – М.: Композитор, 2013. – 576 с., нот., ил.
6. *Друскин М.С.* История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века. Вып. 4. 7-е изд. перераб. – СПб.: Композитор, 2002. – 622 с.
7. *Корто А.* О фортепианном искусстве / Сост., пер., ред. текста вступ. ст. и коммент. К.Х. Аджемова. – М.: Классика–XXI, 2005. – 252 с.
8. *Лебедев И.Ф.* Ф. Лист. Венгерские рапсодии №8 и №12 / Ред. Н.П. Корыхалова. – СПб.: Композитор, 2007. – 64 с.
9. *Лист Ф.* Избранные статьи / Ред. Я.И. Мильштейна. – М.: Госмузиздат., 1959. – 463 с.
10. *Максимов Е.И.* Фортепианные вариации Ф. Листа // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: Сб. статей. – Тамбов, 2013. – С. 103–111.
11. *Мильштейн Я.И.* Ф. Лист. В 2-х т. Т. 1. / 2-е изд., расширенное и дополненное. – М.: Музыка, 1970. – 864 с.
12. *Мильштейн Я.И.* Ф. Лист: в 2-х т. Т. 2. / 2-е изд., расширенное и дополненное. – М.: Музыка, 1971. – 599 с.
13. *Рабинович Д.А.* Исполнитель и стиль. – М.: Классика–XXI, 2008. – 208 с.
14. *Стасов В.В.* Статьи о музыке. В 5-ти вып. Вып. 5. – М.: Музыка, 1980. – 271 с., порт. – Русская классическая музыкальная критика.
15. *Фейнберг С.Е.* Пианизм как искусство. – М.: Классика-XXI, 2001. – 340 с.

16. Ф. Лист и проблемы синтеза искусств: Сб. науч. тр. / Сост. Г.И. Ганзбург, под общ. ред. Т.Б. Веркиной. – Харьков: РА–Каравелла, 2002. – 336 с.

17. *Холопова В.Н.* Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 3-е издание. – СПб.: Лань, 2006. – 489 с.