



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • МОСКВА • КРАСНОДАР •

Я. И. МИЛЬШТЕЙН

Ф. ЛИСТ

ТОМ II

Учебное пособие

Издание третье, стереотипное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • МОСКВА • КРАСНОДАР •

М 60 Мильштейн Я. И. Ф. Лист : учебное пособие / Я. И. Мильштейн. — 3-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2019. — Том II. — 600 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-3708-5 (Изд-во «Лань», общий)

ISBN 978-5-8114-3710-8 (Изд-во «Лань», том 2)

ISBN 978-5-91938-688-9 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», общий)

ISBN 978-5-91938-690-2 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», том 2)

ISMN 979-0-66005-376-8 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», общий)

ISMN 979-0-66005-378-2 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», том 2)

Монография о Листе — капитальное исследование жизни и творчества великого венгерского композитора и пианиста. Издание выходит в двух томах. Первый том содержит биографию и характеристику творчества Ф. Листа, второй том — анализ его пианистического искусства и педагогических принципов, а также обширный справочный аппарат.

Книга рассчитана на музыкантов-профессионалов и любителей музыки.

УДК 929
ББК 85.31я73

М 60 Milstein Y. I. F. Liszt : textbook / Y. I. Milstein. — 3rd edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan ; THE PLANET OF MUSIC, 2019. — Volume II. — 600 pages. — (University textbooks. Books on specialized subjects). — Text : direct.

The monograph about Ferenc Liszt is a thorough research of the life and work of the great Hungarian composer and pianist. The publication is published in two volumes. The first volume contains the biography and characteristics of F. Liszt's work, the second volume is an analysis of his pianistic art and pedagogical principles, as well as an extensive reference tool.

The book is designed for musicians-professionals and music lovers.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019

© Я. И. Мильштейн, наследники, 2019

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2019

ЧАСТЬ II

**ПИАНИСТИЧЕСКОЕ
ИСКУССТВО**

Глава седьмая

ФОРМЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИНСТРУМЕНТА И ИХ ЭВОЛЮЦИЯ

Вряд ли кто-нибудь станет сейчас сомневаться в величии пианистической реформы Листа. Дерзновенная и блистательная, она открыла новую эру в развитии фортепианного искусства. За ней — единодушное признание целого ряда поколений, прочная мировая слава.

Однако секрет обаяния листовского пианизма, тайна его действия на самые разнообразные круги слушателей раскрыты далеко не полностью. Знают, чем было фортепиано до Листа. Знают, чем оно стало после него. Но не всегда отдают себе отчет в том, как совершилось его преобразование. Как, каким чудом инструмент, за которым прочно установилась репутация беднозвучности и бескрасочности, превратился в неиссякаемый источник яркого и живописного колорита, стал мощным и величественным? Какие новые технические средства и приемы были открыты и применены для этого?

До Листа фортепиано далеко не всегда придавали то значение, которое оно заслуживает. К тому было много предпосылок. Не последними среди них являлись и технические несовершенства этого инструмента. Правда, фортепиано издавна фигурировало в творчестве большинства композиторов, и слова Листа, что «оно зани-

мает первое место в инструментальной иерархии», нельзя считать каким-то откровением. Это могли бы сказать и Моцарт и Гайдн, не говоря уже о Бетховене, Вебере и Шуберте.

Заслугой Листа является другое: решительное признание за фортепиано способности «изображать» и «концентрировать в себе» все музыкальное искусство, придание этому инструменту значения оркестра со всеми вытекающими отсюда последствиями. «В объеме семи октав, — говорит он, — фортепиано заключает в себе объем всего оркестра, и десяти человеческих пальцев достаточно для воспроизведения гармоний, которые в оркестре могут быть переданы только соединением многих музыкантов»¹.

Суждение это, высказанное Листом еще в молодости, показывает, что он уже тогда питал полное доверие к возможностям и средствам своего инструмента и точно знал дорогу, по которой ему следовало идти.

Для Листа очень рано создалась внутренняя необходимость решить вопрос о взаимоотношениях фортепиано и оркестра. Он понимал, что одного принципиального признания возможности подражать оркестру на фортепиано еще не достаточно для успеха, ибо и фортепиано и оркестр имеют свои специфические особенности, свою собственную жизнь, условия воспроизведения звучаний у них различны, а стало быть должны быть различны и применяемые при этом средства.

Чем же отличаются условия фортепиано от специфики оркестра? В чем их своеобразие? Прежде всего несомненно, что оркестр обладает преимуществом «массы инструментов и разнообразия звуков». С этим фактором композитор не может не считаться. Целый ряд звучаний, с легкостью воспроизводимых в оркестре, для пианиста представляет огромные трудности. Так, в оркестре не составляет особенного труда взять аккорд во всех регистрах одновременно, а на фортепиано это, строго говоря, невозможно, ибо исполнитель здесь чаще всего один и ограничен своими ресурсами; в оркестре легко вести одновременно множество разных по тембру, сталкивающихся и перекрещивающихся голосов, на фортепиано это осуществимо лишь относи-

тельно; в оркестре нетрудно воспроизвести самые разнообразные звучания, продлить и усилить их, на фортепиано этого удастся достичь лишь «косвенными» средствами. Словом, фортепиано, несмотря на свою универсальность, — инструмент, не обладающий от природы разнообразием красок, инструмент с быстро затухающим звуком.

В силу этого Лист с самого начала должен был найти такие приемы и средства, которые могли бы компенсировать указанные недостатки фортепиано.

Сложность данной задачи трудно преувеличить: предстояло произвести полный переворот во всех привычных способах использования инструмента. Ведь кроме Бетховена, прозревшего оркестровую природу фортепиано и заложившего фундамент современной фортепианной техники, никто никогда даже не пытался передать на фортепиано краски большого оркестра, величие и мощь его звучаний. При своей острой, исключительно тонкой способности восприятия, Лист не мог не почувствовать этого. Он видел, что все сделанное Бетховеном — открытие высоких и низких регистров, широкое применение педалей, облагораживание и обогащение звучаний, — осталось втуне для пианистов, что лучшие достижения Бетховена склонны были рассматривать как нечто грубое, лишенное чувства меры ². Он видел, что большинство пианистов по-прежнему сомневается в красочных возможностях своего инструмента и их сухие, бесцветные переложения оркестровых произведений надолго убивают веру в возможность воспроизведения на фортепиано оркестровых звучаний.

... «Существующие до сих пор переложения крупных инструментальных и вокальных произведений своей убогостью и монотонностью ярко свидетельствуют о том, как мало пианисты умели пользоваться всеми средствами, которыми фортепиано располагает» ³.

Лист действовал смело и решительно. Уже в первом своем крупном переложении («Фантастическая симфония» Берлиоза) он ставит целью не частичное и условное подражание оркестру, а полное, универсальное воспроизведение оркестровых звучаний. В цитированном выше

письме к А. Пикте Лист пишет: «Я назвал мой труд ф о р т е п и а н н о й п а р т и т у р о й, чтобы сделать совершенно ясным мое намерение: шаг за шагом следовать оркестру, оставляя на его долю лишь преимущества массовости воздействия и разнообразия звучаний»⁴.

И Лист достиг на этом пути исключительного успеха: старое представление о фортепиано как об инструменте бедном звуковыми и динамическими возможностями было навсегда разрушено; сомневаться в способности его «передавать жизнь всех инструментов, вместе взятых», стало уже невозможно⁵.

Ранее указывалось, что даже Шуман, который далеко не разделял листовских воззрений на возможности и права фортепиано, видел в фортепианной партитуре «Фантастической симфонии» совершенно новое, оригинальное произведение, показывающее, что автор его силой гения проник в тайны, которые скрывало в себе фортепиано. Шуман верно почувствовал здесь нечто принципиально новое, названное им «симфонической трактовкой фортепиано»⁶.

Глубочайший смысл переворота, совершенного Листом, заключался в том, что он заставил своих современников поверить, что пианисты слишком плохо пользовались выразительными возможностями своего инструмента, заставил их осознать способность фортепиано не только к отдельным оркестровым эффектам (вроде *pizzicato*, арфообразных пассажей и т. п.), но и к воссозданию всего звукового богатства оркестра. Он, говоря словами Стасова, разбил мнение о «недостаточности и бедности фортепиано», поднял на небывалую высоту «значение фортепиано в ряду прочих инструментов», создал «из фортепиано неведомую и неслышанную вещь — целый оркестр...»⁷.

Конечно, это произошло не сразу и не без борьбы. Нововведения, столь смелые и решительные, вызвали резкую оппозицию со стороны приверженцев старого клавирного искусства. Только немногие из них могли овладеть средствами, являвшимися такими естественными для Листа.

В самом деле, представьте себе, что человек, ухо которого привыкло к грациозной, филигранной игре

Фильда и Гуммеля, неожиданно столкнулся со стремительно бурной, мощной, красочной игрой Листа. Как мог реагировать он на нее? Несомненно отрицательно, ибо то, что делал на фортепиано Лист (и то, без чего мы теперь не мыслим пианистического искусства), казалось ему неестественным, нарочито преувеличенным, даже безрассудным. Пианистический язык Листа был для него языком новым, непонятным и странным; требовалось время для того, чтобы язык этот научились понимать. До известной степени это подтверждается и словами Глинки, который по-своему осуждает листовскую манеру игры. «Несмотря на всеобщее и отчасти собственное мое увлечение, — пишет Глинка, — я могу теперь еще дать полный отчет в впечатлении, произведенном на меня и гр о ю Л и с т а. Мазурки Chopin, его Nocturnes [ноктюрны] и этюды, вообще всю блестящую и модную музыку он играл очень мило, но с превычурными оттенками (*à la française, c'est avec exagérations de tout genre* [во французском духе, со всевозможными преувеличениями]). Менее удовлетворительно, однако же (по моему мнению), играл он Б а х а (которого *Clavecin bien tempéré* [Клавесин хорошего строя] знал почти наизусть), симфонию Бетховена, переписанную им самим (*transcrité*) для фортепьяно; в сонатах Бетховена и вообще в классической музыке исполнение его не имело надлежащего достоинства и в ударе по клавишам было нечто отчасти котлетное. Исполнение Септуора Гуммеля отзывалось каким-то пренебрежением, и, по-моему, Гуммель играл его несравненно лучше и п р о щ е. Бетховена концерт *Es-dur* исполнил он гораздо удовлетворительнее. Вообще способ игры Листа в оконченности не сравню с Фильдом, Карлом Мейером и даже Тальбергом, в особенности в скалах»⁸.

Из приведенного суждения достаточно ясно видно, что Глинке было чуждо существо листовского пианизма, весь его огненный пыл и чарующий блеск; в своем неприятии этого пианизма он закрывал глаза даже на те положительные его стороны, которые были бесспорны и которые открывали новые горизонты. Именно это имел в виду Серов, когда писал в своих «Воспоминаниях о М. И. Глинке»: «Глинка был в первом же концерте

Листа, где царь виртуозов исполнил увертюру из «Вильгельма Телля» [Россини], «Erlkönig» [«Лесной царь»] и «Ständchen» [«Серенаду»] Фр. Шуберта, «Фантазию на Дон-Жуана» и «Хроматический галоп» [Листа].

Не изумляться такому техническому исполнению, такой неслыханной виртуозности Глинка не мог; но, как после я узнал из разговоров с ним (и еще после проверил взглядами его на фортепианную игру вообще и заметками об этом в его автобиографических записках), Глинка не совсем понял листову гениальность. Лист, в глазах Глинки, был только одним из отличных пианистов, да еще насчет собственно «touché» терял значительно в сравнении с мягкой игрою Гуммеля и Фильда (!). Нового духотворного начала, которым проникнута каждая нота в аранжировках и в исполнении Листа, Глинка как-то не заметил. Он был воспитан на фортепианной музыке иного свойства...»⁹.

Об этом же убежденно говорил и Стасов: «...для Глинки высшим критерием в фортепианном исполнении были: присутствие или отсутствие отчетливости, мягкости, грации, ровности и других концертных качеств прежних школ... Естественно, что он вовсе не чувствовал того огромного и решительного переворота, который совершен в фортепианной игре Листом, прямым наследником той игры, которую создал и завещал искусству Бетховен, но которая оставалась решительной тайною и даже какою-то враждебной загадкой всем тем, кто вырос в преданиях прежней виртуозной школы. По этому самому Глинка не только мог сравнивать гениального Листа, глубокого поэта и художника, с обыкновенными, более или менее удовлетворительными концертмейстерами и фортепианными виртуозами, каковы были Гуммель, Фильд или Карл Мейер, но даже ставить этих последних гораздо выше его».

И Серов, и Стасов, несомненно, правы. Дело не в том, что Глинка не оценил виртуозного искусства Листа (как раз есть основания полагать, что Глинка отлично знал ему цену). Дело здесь скорее в том, что Глинке, в силу зависимости его пианистических вкусов от фильдовской школы, было чрезвычайно трудно

вчувствоваться в образный и красочный пианизм Листа, в его динамизм и симфоническую природу. В игре Листа почти все вызывало у Глинки какой-то внутренний протест: и пафос исполнения, и драматизм, и яркая красочность, и преувеличенные, как казалось ему, темпы... Все это было ему явно не по душе, не соответствовало его пианистическим идеалам.

Не случайно в отзывах Глинки игра Листа противопоставляется стилю исполнения Фильда¹⁰. Глинка всячески восставал против «романтического беспорядка»; его привлекало прежде всего то «высокое право суровой классической разумности», которое, по словам Асафьева, требовало «смыслового художественного оправдания каждого интонационного мига, отчета и учета каждой капли звука в дующем потоке», то есть того, что было подлинно устойчивым, «не уходящим», а «жизненным» в классической эстетике исполнения¹¹.

К тому же Глинке претили в пианизме Листа излишества и преувеличения, в ту пору, несомненно, имевшие место. Для Глинки, стоявшего на позициях классической простоты, ясности и разумности, воспитанного в строгих правилах старой пианистической школы, были неприемлемы всякого рода вольности, добавления и т. п., что он и высказал довольно резко: «...иное, — говорил он, — Лист играет превосходно, как никто в мире, а иное — пренесносно, с префальшивым выражением, растягивая темпы и прибавляя к чужим сочинениям, даже к Шопену и Бетховену, Веберу и Баху, множество своего собственного, часто безвкусного и никуда не годного...»¹².

Однако, отрицая все наносное и преходящее, что было в исполнении Листа, Глинка, повторяем, не заметил и тех поистине великих завоеваний листовского пианизма, которые в корне изменили все фортепианное искусство. Асафьев справедливо пишет: «Глинка, цепляясь за Фильда и смущенный новым качеством игры Листа, еще не выявившегося, как полноценный композитор, проглядел в зорях нарождающегося пианизма XIX века и в пышном ораторском пафосе листианства историческую неизбежность этого явления, происте-

кающую из запросов нового содержания и исполнительства. Он пытался все свести к разнице манер, тогда как требуемые его — глинкинской — эстетикой и вкусом рассудительная отчетливость и ровность исполнения уже не выдерживали в области пианизма натиска идей-эмоций нового времени»¹³.

Непонимание существа художественных устремлений Листа подтверждается и свидетельствами других музыкантов. Сам Фильд, «властитель дум» целого поколения, достаточно определенно выразил свое отношение к Листу, сказав как-то по его адресу: «Est-ce qu'il ne mord pas?» [«Уж не кусается ли он?»]¹⁴.

Мошелес причислял Листа к разряду «разрушителей фортепиано». Он искренне признавался, что в «бушевании», «шумливых излишествах» нового пианистического искусства (то есть искусства Листа) мысли его «не могли бросить якорь»¹⁵.

Характерно также признание секретаря и биографа Бетховена Шиндлера, выражающее резко отрицательное отношение поборников академического классицизма и «хранителей» бетховенских традиций к эмоциональной насыщенности и размаху листовского пианизма. «Лист играл мне здесь Бетховена, — пишет Шиндлер Шуману в октябре 1840 года, — и я с горечью убедился, что суждение лейпцигского рецензента... полностью соответствует истине. Это неистовство превзошло мои худшие предположения... Если г-н Лист всегда таков, то я без колебаний считаю его появление в искусстве — несчастием»¹⁶.

Несмотря на непонимание, а подчас и упорное противодействие, Лист продолжал идти по избранному им пути. Он лучше, чем кто-либо другой осознал все значение сделанного им открытия для будущей музыки; он все более и более совершенствовал свое пианистическое мастерство и действительно стал играть на фортепиано так, «как с сотворения мира еще никто не играл»¹⁷. Он вывел фортепиано из узкой ограниченной сферы салона и камерности в широкую массовую аудиторию, в большой концертный зал, и тем самым содействовал процессу демократизации этого инструмента. Под его руками фортепиано превратилось в инструмент,

с помощью которого можно было вести самую разнообразную музыкально-просветительскую деятельность, пропагандировать любые произведения в любых условиях. Начиная с Листа, по словам Стасова, «для фортепиано возможно все»¹⁸.

Что же представляет собой «симфоническая трактовка фортепиано»? Каковы те скрытые в недрах инструмента средства и тайны, которые Лист открыл силой своего гения?

Симфоническая трактовка (под которой подразумевается, в первую очередь, трактовка фортепиано как инструмента, способного передать интонационное и красочное богатство симфонического оркестра) основывается на двух мощных средствах: способе альфреско и способе колористического обогащения*.

Средства эти нельзя считать независимыми друг от друга. Несмотря на то, что они по-разному способствуют воссозданию на фортепиано оркестровых звучаний, а по своим конечным тенденциям даже противоположны друг другу, взаимосвязь их очевидна: метод «альфреско» (полнозвучие) с необходимостью ведет к усилению колорита, к «раскрепощению» и красочному обогащению инструмента.

Способ «альфреско». До Листа этот способ как средство выражения не был в почете и почти никогда не применялся; его считали грубым, нехудожественным. Мастера, воспитанные на принципах старого клавирного искусства, как правило, жертвовали концентрированным полнозвучием ради достижения совершенства единичных звуковых контуров. Если они подражали оркестру в своих оригинальных произведениях (что было крайне редко) или переключивали оркестровые сочинения других, то выбирали только те звучания, которые были особенно заметны и ясны и казались им совершенно необходимыми. Они опускали и игнорировали таким образом огромную часть звуча-

* Названия эти, заимствованные из области живописи, конечно, условны, но они лучше, чем другие, характеризуют сущность интересующего нас предмета.

ний для того, чтобы с исключительной точностью и тщательностью воспроизвести два-три звуковых элемента; тем самым они сужали и обедняли звуковые возможности фортепиано.

Лист уже с молодых лет исходит из совершенно другого принципа. Он берет инструмент «во всей его гармонической полноте», смело расширяет пользование клавиатурой, распространяет звуковой материал на все регистры.

В противоположность старым мастерам, чьи пассажи охватывали сравнительно небольшое количество клавиш и не требовали для своего исполнения большого смещения руки, Лист конструирует свои пассажи так, чтобы они захватывали возможно большее количество клавиш. Он стремится как бы одним броском охватить всю клавиатуру.

Гаммы и гаммообразные пассажи приобретают у него иное значение и смысл: они служат, прежде всего, средством быстрого охвата всего звукового поля инструмента и требуют особого технического умения, обеспечивающего одновременно и нужную скорость движения, и нужную звучность, и двигательное удобство.

Увертюра к опере „Тангейзер“ (Вагнер)

118 [Molto vivace]

cresc.
ben misurato

Вторая баллада

119 [Allegro moderato]

8

120 [Allegro] Этюды трансцендентного исполнения (№4, „Мазепа“)
Cadenza ad libitum

Кроме приведенных примеров смотри также «Пляску смерти», 10-ю венгерскую рапсодию, «Большие этюды по каприсам Паганини» (этюды № 1) и др. В основу большинства пассажей здесь положен принцип: максимум нот в минимум времени.

С этой же целью употребляет Лист всевозможные *glissando*:

122 Воспоминания о „Лукреции Борджиа“ (Доницетти)

glissando

123 Венгерские мелодии (по Шуберту)

glissando

Еще более ярко тенденция к полнозвучию проявляется в арпеджиообразных пассажах Листа. Последние резко отличаются от изящных, «жидких» арпеджио старых мастеров; путем расширения контуров и наполнения арпеджио рядом добавочных нот (терций, секст, октав) Лист придает им звуковую мощь, насыщенность:

124 Героический марш в венгерском стиле

125 (Grave) Воспоминания о „Дон Жуане“ (Моцарт)

Большая фантазия на темы из оперы „Гугеноты“ (Мейербер)

126 *il più presto possibile*

con strepito

2a *

Подобные пассажи встречаются в произведениях Листа в великом изобилии. Ограничиваемся приведенными выше примерами. Их вполне достаточно, чтобы установить, что листовские арпеджио имеют монументальный характер: они начерчены как бы одним штрихом, целостны и не распадаются на отдельные ноты; они текут величественно и широко и, подобно полноводной реке, затопляющей разом все вокруг, захватывают все регистры инструмента.

Уже здесь заметна склонность Листа к сжатию пассажа в единый аккордовый комплекс. Склонность эта постепенно приводит его к созданию еще более мощных звуковых построений: он не удовлетворяется тем, что конструирует арпеджио, представляющие собой ломаный аккордовый комплекс, а стремится крепче, теснее спаять отдельные ноты арпеджио в единый, целостный аккорд.

Возьмем, например, одно из лучших произведений долистовского пианизма — Фантазию ор. 15 Шуберта, в которой безусловно сделан шаг вперед в расширении пользования клавиатурой (шубертовские пассажи здесь в значительной степени отличаются от слабозвучных и угловатых пассажей пианистов прежнего поколения) и сравним ее с листовской версией Фантазии:

Оригинал Шуберта

127a [Allegro]

sempre sf

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is marked with a forte dynamic (*fz*).

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef.

[Allegro]
un poco accelerando

127 *b*

Verёя Лёта

Third system of musical notation, starting at measure 127. It includes dynamic markings like *sf* and accents.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with dynamic markings like *sf* and accents.

128 **[Allegro]**
legato

Оригинал Шуберта

Fifth system of musical notation, starting at measure 128. It includes dynamic markings like *p* and *cresc.*

Версия Листа

[Allegro]

Оригинал Шуберта

129 [Allegro]

Версия Листа

[Allegro]

Процесс сжатия пассажей в аккордовые комплексы вырисовывается здесь с предельной ясностью.

Из этих примеров видно, что Лист несравненно охотнее старается передать мощь и компактность звучаний, чем их тонкие контуры. Он жертвует некоторыми деталями, которыми славились его предшественники, но достигает, благодаря этой жертве, тысячи других преимуществ, нередко более существенных и действенных.

Если сравнить далее первые опыты Листа на пути симфонической трактовки инструмента (как, например, переложение «Фантастической симфонии» Берлиоза, «Большую бравурную фантазию на «Колокольчик» Паганини», «Романтическую фантазию на две швейцарские темы», «Фантастическое рондо на испанскую тему «Контрабандист») с его произведениями конца

30-х годов («Большие этюды» — вторая редакция, «Этюды по каприсам Паганини» — первая редакция, «Альбом путешественника»), а последние — с его зрелыми произведениями («Этюды трансцендентного исполнения» — третья редакция, «Этюды по каприсам Паганини» — вторая редакция, «Годы странствий», транскрипции из опер Вагнера, Чайковского, Верди), то можно наглядно убедиться, как он постепенно совершенствует свой метод сжатия пассажей и в конце концов доводит его до поистине удивительного совершенства.

Там, где аккорд невозможно взять одновременно из-за его величины, Лист охотно применяет *arpeggiato*, поддерживая последнее педалью, например:

130 [Tres lent (Sehr langsam)] „У моря“ (Шуберт)

molto espressivo

Тем самым он открывает доступ к таким широким расположениям аккордов, к таким смелым звуковым комбинациям, о которых не могли мечтать даже самые могучие пианисты прошлого.

В свете сказанного становится понятным необычайное развитие аккордовых и октавных образований у Листа: стремление к мощным комплексным звучаниям с необходимостью вело к выдвигению этих форм техники на первый план.

Нет нужды приводить подтверждающие это примеры. В подавляющем большинстве листовских произведений мы найдем достаточное количество мест, характеризующих грандиозность и многообразие его крупных звуковых построений (см. сонату *h-moll*, фантазию-сонату

«После чтения Данте», концерты *Es-dur* и *A-dur*, «Пляску смерти», этюды, фантазии «Дон-Жуан», «Норма», «Свадьба Фигаро», венгерские рапсодии).

Остановимся специально лишь на следующего рода октавных и аккордовых формах, ибо они занимают в общей массе технических нововведений Листа совершенно исключительное положение:

131 Венгерские мелодии (по Шуберту)

132 [sempre prestissimo] „Венеция и Неаполь! Тарантелла

Сам он не раз признавался, что употреблял их с особенной любовью, и именно за это его не раз упрекали в чрезмерном пристрастии к «котлетной» игре¹⁹. Накладыванием одной руки на другую он значительно увеличивал силу звучания и быстроту пассажей.

Этот вид техники (кстати, не совсем правильно называемый *martellato*, ибо *martellato* — понятие более общее, относящееся скорее к характеру удара, чем к попеременному чередованию рук) он применял часто и при игре трелей, например:

Свадебный марш и хоровод эльфов из музыки к „Сну в летнюю ночь“ Шекспира (Мендельсон)

133 и т.д.

Первый концерт (Es-dur)

134

Подобные формы трелей встречаются у него буквально на каждом шагу и, как видим, в самых разнообразных комбинациях (см., например, этюд «Метель»).

Итак, одновременный охват нескольких регистров инструмента посредством пассажа в произведениях зрелого Листа все более и более сменяется чередованием полнозвучных аккордов. В разрешении проблемы полнозвучия Лист пошел дальше всех своих современников, даже Шопена, для которого характерен охват всей клавиатуры инструмента с помощью арпеджио, звучащих на педали. Лист же показал возможность одновременного или почти одновременного ведения нескольких более или менее компактных звуковых групп, расположенных на двух, трех и даже четырех нотных станах.

Приведем здесь еще несколько примеров:

„Погребальное шествие“

[Adagio.]

135

[Sehr mässig beginnen]

„Смерть Изаолды“ (Вагнер)

136

1^a ten.

2^a bass.

137 *Tempo giusto. Moderato* Большой концерт-соло

pp *pp*

f *pp*

2a * 2a *

138 *Andante quasi marcia funebre* Большой концерт-соло

ten. ten.

espressivo e sostenuto assai

p

2a * 2a * 2a *

139 *[Andante maestoso non troppo lento]* Годы странствий. „Sursum corda“

mf sempre e tenuto il canto

2a * 2a *

8.....

Во всех этих отрывках (добавим к ним еще заключительное проведение темы из транскрипции увертюры к опере «Тангейзер» Вагнера — массивные аккорды в низком регистре и блистательные октавы *precipitato* в верхнем и среднем регистрах, первое проведение темы — *sempre fortissimo e con strepito* — в этюде «Мазепа» и др.), несмотря на их существенные и индивидуальные особенности и неодинаковые достоинства, нетрудно обнаружить один и тот же принцип в подходе к инструменту. Принцип этот основывается, во-первых, на быстром, стремительном перенесении обеих рук (из одного места клавиатуры в другое) и на равномерном распределении звукового материала между ними (а стало быть, и на полном уравнении их технических функций), и, во-вторых, на применении педали в качестве средства, удлиняющего звук и удерживающего его после снятия пальца с клавиши (и тем самым превращающего разновременный, отдельный охват звукового поля инструмента в одновременный, непрерывный).

В наше время эта роль педали настолько ясна, что не требует каких-либо специальных комментариев. Кажется невозможным пренебрегать теми функциями педали, которые бесконечно расширяют технические возможности пианиста. Но в эпоху становления листовского пианизма они были настолько новы и неожиданны, что сплошь и рядом вызывали к себе отрицательное отношение. Вспомним, что в долистовский период употребление педали было сильно ограничено даже в практике самых крупных виртуозов. Такие пианисты, как Моцарт, Клементи, Гуммель, явно избегали ее, считая, что она приводит к неясной и нечистой игре. Гуммель, например, говорит: «Моцарт и Клементи не нуждались в этом средстве, чтобы приобрести славу самых выразительных пианистов своего времени»²⁰. И он не видит никаких оснований вносить коррективы в их принципы. По его мнению, педаль является лишь незначительным придатком к общей сумме художественно-технических средств пианиста и если и играет сколько-

нибудь существенную роль, то только в медленных темпах, «где пение развертывается на широкой гармонической основе»²¹.

Эти воззрения разделялись большинством пианистов того времени. Сила традиции была настолько велика, что даже виртуозы младшего поколения, видевшие блистательный расцвет листовского пианизма, продолжали оставаться на старых позициях. Так, например, Мошелес был решительным противником «обильной» педали; романтическую педаль он считал «неумелой». Для него педаль, так же как и для Гуммеля, была лишь вспомогательным средством: частое ее употребление свидетельствовало, по его мнению, лишь о негодности пальцев.

Только Бетховен почувствовал новую роль педали и ее великое значение, как средства, «умножающего пальцы» и способствующего достижению полнозвучия. Он не только широко пользовался педалью при исполнении собственных произведений (гораздо чаще, чем на это имелось указаний в тексте его произведений)²², но и знал многие действия ее, с помощью которых достигалось расширение пользования клавиатурой. Мы можем встретить у него, правда, в зачаточной форме, тот подход к педали, который со времени Листа вошел в плоть и кровь пианизма и без которого ныне обойтись невозможно.

Несомненно, без этого нового подхода к педали Листу не удалось бы уравнивать технические возможности обеих рук в той мере, в какой он это сделал. Ведь для того чтобы распределить музыкальную ткань между двумя руками и поручить им равные по значимости задачи, требовалось, помимо развития чувства уверенности и ориентировки на клавиатуре, помимо развития техники «перекладывания» и перекрещивания рук, еще и применение педали как средства, удерживающего звук, «умножающего пальцы». Без такого применения педали Лист не смог бы столь свободно поручать мелодию (как и сопровождение) попеременно то правой, то левой руке,— что он особенно любил и что он действительно делал в совершенстве и в своем творчестве и в исполнительстве:

140 [Andante tranquillo] „На крыльях песни“ (Мендельсон)

p *sempre dolciss.*

* *

141 [Andante con sentimento] „Погребальный звон“ (Шуберт)

cantando espressivo

* *

142 [Andante con molto sentimento] Фантазия на мотивы
из оперы „Сомнамбула“ (Беллини)

ten. *il canto espressivo ed appassionato assai*

* *

l'accompagnamento in tempo e semplice

Именно педаль позволила ему выделять ведущий голос (первый план), затушевывать сопровождение (второй план) и тем самым создавать особого рода «объемную» звуковую перспективу. Именно педаль

содействовала прекращению обособленности правой руки от левой, обособленности, укоренившейся в сознании пианистов и долгое время считавшейся естественной и необходимой.

Техника перекрещивания и перекладывания рук, быстрых переносов и скачков была у Листа непосредственно связана с новой техникой педализации. В этом коренное отличие Листа от тех пианистов, которые так же, как и он, пытались разделять мелодию, изложенную в среднем регистре, между двумя руками и даже применяли для написания три строки (первым, кто это сделал, был, по-видимому, Франческо Поллини, ученик Моцарта и Цингарелли)²³, но которые так и не смогли пойти дальше по новому пути. Именно от Листа ведут свое происхождение почти все новые способы, применяемые современными композиторами с целью достижения полноты и объемности звучания.

С п о с о б «к о л о р и с т и ч е с к о г о о б о г а щ е н и я». Если существует какой-либо секрет, с помощью которого Лист достигал разнообразия колорита на инструменте от природы одноцветном, то это — умелое использование звуковых средств каждого регистра, поистине изумительные сопоставления одного регистра с другими. Пусть все в произведении будет неудачно, — плоская, невыразительная мелодия, шаблонная гармония, надоедливый ритм, — об одном он непременно позаботится: расцветить произведение звуковыми красками различных регистров, показать как можно полнее, шире звуковые возможности последних. Его цель: воспроизвести на фортепиано, с предельным приближением (как гравюра воспроизводит живопись), все тембровые богатства оркестра. Для него фортепиано «есть миниатюра оркестра, оно портрет оркестра»²⁴.

Предшественники его меньше всего стремились к этому; цели их были иными. Они обычно ограничивались в своем фортепианном творчестве средним регистром инструмента и, затрачивая на него все свои средства, оказывались бессильными при приближении к краям клавиатуры: низкий и высокий регистры представлялись им слишком резкими и неблагозвучными, и они упорно чуждались их. Один Бетховен, особенно

в последний период творчества, представляет собой исключение, являясь и в отношении использования крайних регистров инструмента прямым предтечей Листа.

Лист смотрел на фортепиано совершенно другими глазами; он искал в нем не только благозвучия, но и разнообразия колорита. Отбросив всякую мысль о привилегированном положении среднего регистра, он с равным успехом стал применять начиная со второй половины 30-х годов все регистры инструмента. Принцип его ясен и прост: нет плохих регистров, каждый регистр хорош, если использован уместно и умело.

Лист превосходно использовал низкий регистр, считавшийся у старых мастеров наиболее опасным, — то в виде грубых, грозных и мощных звучаний, напоминающих тяжеловесную звучность медных в оркестре (см., например, концерт *A-dur*, соната *h-moll*), то в виде органоподобных построений, густых и массивных по звучности (соната *h-moll*, «Вариации на тему Баха»), то в виде неясных, гулких гаммообразных пассажей, чаще всего хроматических (баллада № 2, легенда № 2), то в виде глуховатых, сумрачных, ниспадающих ходов, напоминающих звучность контрабасов и фаготов (соната *h-moll*, 5-я венгерская рапсодия), то в виде резких, мощных колокольных звучаний («Погребальное шествие», «Пляска смерти»).

Лист открыл динамические и тембровые нюансы в среднем регистре (особенно помещение здесь широкой, полнозвучной мелодии *quasi Cello*) и всевозможные имитационные эффекты (*quasi Corni*, *quasi Tromba*), равно как и исключительно оригинально использовал верхний регистр (блестящие каденции, трели, скачки, напоминающие по звучности колокольчики, полные нежности и грации арфообразные пассажи, всевозможные имитации, обозначенные им как *imitando il Flauto*, *quasi pizzicato*, *imitation du ranz-de-vache* и др.).

Но и это все бледнеет по сравнению с теми красочными эффектами, которые достигаются им путем контрастного сопоставления различных регистров, как разновременного, так и одновременного (вспомним, например, этюд *E-dur* № 5 по Паганини, который почти весь построен на контрастном противопоставлении

регистров), а также путем смешения тембров регистров, путем растворения отдельных звучаний в общем колорите.

Очень живописны и привлекательны листовские комбинации аккордов на свободно и плавно вступающих органнх пунктах (см., например, «Гондольеру», экспромт *Fis-dur*), или его сопроводительные фигуры, направленные на смягчение резких тембровых граней, на создание общего расплывчатого фона («Гондольера», «Шум леса», «На Валленштадтском озере»), часто символизирующие то или иное явление природы.

Едва ли можно обнаружить в чем-нибудь больше смелости и изобретательности, чем в формах листовских трелеобразных пассажей и тремоло («Гондольера», «Метель»), сообщающих звучаниям какую-то особенную вибрацию, или в оригинальном использовании различных форшлагов («Хоровод гномов», «Мефисто-полька», «Бравурная тарантелла»), производящих чисто импрессионистический эффект, или в многочисленных подражаниях инструментальным эффектам венгерской музыки — *quasi Zimbaló* (см. «Венгерские рапсодии»).

Широко разбросанные аккорды, особые формы арпеджио (с пропущенной терцией), необычные гаммы из одного конца клавиатуры в другой, виртуозные скачки — все это с первого же момента производит исключительно сильное впечатление своим колоритом. Даже в наше время, когда пианистическое искусство обогатилось рядом новых приемов и средств, трудно достигнуть большего совершенства; при современных же Листу средствах выражения, его нововведения представляли, конечно, наилучшее разрешение красочной проблемы. Лист умел распоряжаться фортепиано как великий живописец-колорист красками палитры.

Листовская система колористического обогащения инструмента основывалась на своеобразном, красочном использовании педали. Факт этот находит достаточное подтверждение почти в каждом его произведении.

До Листа красочные функции педали, видимо, не были известны. Самое большое, до чего доходили его предшественники, — это умение связать педалью несколько гармоний и усилить их общее звучание. Правда,

Бетховен и здесь предвосхитил будущее, — почувствовал колористическую природу педали, — однако только Лист вывел из этого надлежащее следствие.

Во-первых, Лист перестал ограничиваться простой педалью, способствовавшей, главным образом, задержанию и усилению звучаний; он ввел более тонкую педальную нюансировку — полупедаль, четверть педали, педальное тремоло ²⁵.

Во-вторых, Лист заметно отошел от старых правил, рассматривавших ясность, чистоту гармонии как первое и основное условие (критерий) правильной педализации. Он, если того требуют художественные соображения, не чуждается и педали дисгармонической, смешивающей воедино различные звуковые комплексы, как бы накладывающей одну гармонию на другую, например:

143 Presto *mf* *martellato*

8 *rinforz.* *cresc.*

marcatissimo

5: "Пляска смерти"

144 [sempre lento] Сонет Петрарки №123

145 [Presto furioso] „Гроза“

Подобные примеры ясно показывают, насколько расширил Лист понятие «хорошего звучания».

То же самое можно сказать и относительно педали в следующем примере:

146 Presto agitato assai „После чтения Данте“ Фантазия-соната

Она отнюдь не сообразуется с ясностью и чистой гармонией, а держится, несмотря на многочисленные гармонические изменения — задержания, проходящие ноты и т. п., — в течение весьма продолжительного времени.

И эту педализацию Лист, прежде всего, подчинял требованиям выражаемого чувства и колорита. Как Данте, изображая шум ада, не говорит «звук» («*suono*»), а «гул» («*tuono*»), подчеркивая этим дисгармонию, царящую в аде (ибо в слово «звук» входит признак гармонии), так и Лист, изображая гул, идущий из глубины ада, стремится к дисгармонии, а не к благозвучию. *Ped.* на пять тактов — не случайность, не недосмотр, а необходимостью, диктуемая художественным образом. Об этом свидетельствует и Страдаль, проходивший с Листом фантазию-сонату «После чтения Данте»: «Пятитактовая педаль должна была, по замыслу Листа, способствовать имитации неясного, блуждающего шума приближающихся издалека грешников»²⁶.

Стремлением к звуковому смешению объясняется и обильное употребление Листом педали при всякого рода гаммообразных хроматических пассажах, особенно в басу (например, баллада № 2, легенда № 2). Обстоятельство это отметил еще Черни: «Лист, — говорит он, — в хроматических и других руладах в басу непрерывно применяет педаль и этим извлекает массу звучаний (*Tonmasse*), которая, подобно густому облаку, рассчитана на общий эффект»²⁷. С большой проницательностью усматривает Черни в этом способе огромные художественные возможности и в защиту его ссылается на авторитет своего учителя Бетховена, иногда также применявшего нечто подобное «для сглаживания ясных и твердых линий, для внесения растушовки в звуковые краски»²⁸.

Лист ввел комбинированное употребление правой и левой педали, причем левая педаль употреблялась им не только как средство, ослабляющее звучание, но и как средство (и в этом главное) регистровки, наподобие оркестровых сурдин. Страдаль, например, сообщает, что Лист разрешал брать левую педаль лишь в исключительных случаях: когда нужно было придать звуча-

ниям матовый характер, подчеркнуть смену гармоний, воспроизвести эффект светотени и т. д.; *pianissimo* же он учил достигать без помощи левой педали ²⁹.

Применял Лист педаль и для воссоздания на фортепиано оркестровых эффектов, для имитирования различных инструментов. Такие указания его, как *quasi Tromba*, *Cloches*, *quasi Arpa*, *quasi Violoncello*, *quasi Corni* и т. п., без использования педали выполнить затруднительно, а подчас просто невозможно. Недаром сам он говорил, что без педали фортепиано — всего лишь «цимбалы».

Наконец, он пользовался педалью и как средством «акустического обмана». При исполнении всевозможных тремоло и трелей (простых, терцовых, октавных) он не играл их соответственно нотации, а доводил их звучание (особенно трели) одной или двумя руками до сильнейшего *fortissimo* и затем давал с помощью правой педали звукам развиться и затихнуть. Это также играло немаловажную роль при воспроизведении оркестровых звучаний (в частности оркестрового тремоло).

К сожалению, мы не можем пойти дальше этих общих положений и полностью вскрыть все особенности колористической педали Листа. Эта область его искусства труднее других поддается систематике. Более дифференцированные приемы листовской педализации определялись его удивительно тонко организованным слухом и с его смертью навсегда исчезли для нас. По обозначениям педали в тексте мы не можем полностью судить об этих приемах, ибо эти обозначения педали, за исключением некоторых произведений (в частности, последних транскрипций из опер Вагнера), несовершенны, неточны и педальной нюансировки — полупедали, педального тремоло — они никак не выявляют.

Воспитание слуха к восприятию и точному ощущению звуковой краски причислялось Листом к числу важнейших задач, стоящих перед пианистом. Ибо только соответствующим образом воспитанное ухо является верным сейсмографом, отмечающим мельчайшие отклонения в окраске звука, и позволяет уйти от сухой, аскетической педали, столь ненавистной ему.

Большое значение для колористического раскрепощения инструмента имело также умелое распределение звукового материала между руками и разнообразие способов извлечения звука.

*

Итак, мы выявили в симфоническо-оркестровой трактовке фортепиано наличие двух способов использования инструмента: «альфреско» (полнозвучия) и «колористического обогащения» (раскрытия красочного многообразия инструмента).

Первый из них, как мы видели, по своей основной направленности является центристельным: он спаивает разрозненные звучания в одно компактное целое, способствует охвату всего звукового поля инструмента, придает звуковым построениям грандиозность и величественность.

Второй можно было бы назвать центробежным: он распатывает связь между отдельными звуковыми комплексами, расщепляет их, ведет к красочному растворению мощных звуковых построений.

Это «раздвоение» симфонической трактовки вначале не нарушает ее внутреннего единства: противоположные тенденции находятся во взаимодействии; они не только борются друг с другом, но и переходят друг в друга, побуждают друг друга к дальнейшему развитию. Но наступает момент, когда целостность и единство симфонической трактовки разрываются: стремление к звуковому разнообразию, усиление красочной стороны постепенно приводят к разложению монументальных звуковых построений, к распаду их на отдельные звучания. Творчество позднего Листа наглядно свидетельствует об этом.

В круге этих полярных тенденций, характерных, собственно говоря, для большинства крупных композиторов-пианистов романтической эпохи, и находит выражение вся пианистическая работа Листа; какое бы разнообразие она ни обнаружила в процессе своего развития, она всегда теснейшим образом связана или

Ф. ЛИСТ
С литографии Буассона
по рисунку Ф. Паскаля
(около 1825г.)



с тенденцией к полнозвучию, или с желанием достичь многокрасочности. С течением времени меняется лишь распределение акцентов: в молодости преобладание «аль фреско», в зрелом возрасте — достижение органического единства полнозвучия и красочности, в старости — господство красочных тенденций (уклон к импрессионизму).

Намеченная здесь эволюция листовских способов использования инструмента находит отражение в первой, второй и третьей редакциях больших этюдов, над которыми Лист работал «с детства до зрелых лет», и в цикле пьес «Годы странствий», писавшихся почти на протяжении всей жизни.

На этюдах особенно легко проследить эту эволюцию; они и в пианистическом отношении представляют наиболее значительную и важную часть листовского творчества. Справедливо говорит Бузони, что они дают «как ни одно другое сочинение картину пианистической личности Листа в ее зарождении, развитии и расцвете»³⁰. И не случайно сам Лист характеризует их как свое «любимое детище».

В первой редакции этюдов³¹ Лист еще в плену традиционных условностей и старых представлений об инструменте:

Allegro non molto $J=100$ Этюд №2

147

p molto leggiero

ten.

dolce

cresc.

f

148 Allegro sempre legato $\text{♩} = 80$ Этюд № 3

p

dimin.

149 Allegretto $\text{♩} = 132$ Этюд № 4

p

150 Moderato $\text{♩} = 68$ Этюд № 5

p

molto legato

151 Moderato $\text{♩} = 96$ Этюд № 10

p

egale



Титульный лист
первого немецкого издания
«Этюдov для фортепиано»

Здесь господствует дух «Schule der Geläufigkeit» Черни; красочность и полнoзвучие едва принимаются в расчет; все ограничено пределами определенного пианистического стиля.

Вторая редакция³² дает нам уже совершенно другую картину. «Лист, которого мы здесь видим, — говорит Бузони, — взлетел на неожиданную высоту; в чудесном юноше невозможно узнать некогда бойкого мальчика. Он как будто без всякой подготовки и постепенности перескочил через все действительные и предполагаемые возможности рояля и никогда уже больше нога его не брала разгона для такого огромного прыжка»³³.

И действительно: с необыкновенной легкостью Лист осуществляет здесь свои новаторские намерения и превращает фортепиано в невиданный дотоле всеобъемлющий инструмент, как бы вбирающий в себя всю полноту и многоликoсть оркестра. Можно сказать, что с этюдами происходит нечто удивительное, граничащее с волшебством. Из незначительных, в сущности, малоинтересных и бедных по звучанию пьес они превращаются в блестящие виртуозные произведения, сверкающие всеми тонами красок. Меняется их характер, становится более ясным их поэтический смысл. Меняется и самый стиль