

89
БИБЛИОТЕКА СЛУШАТЕЛЯ КОНЦЕРТОВ

Ю. ХОХЛОВ

ФОРТЕПЬЯННЫЕ
КОНЦЕРТЫ
Ф. Л И С Т А

ПУТЕВОДИТЕЛЬ

*Издание второе,
дополненное*

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

Москва 1960



СОДЕРЖАНИЕ

Жизнь и творчество	3
Путеводитель по концертам	33
Первый концерт	36
Второй концерт	50
Патетический концерт	59
«Пляска смерти»	69



Френц Лист

С картины Вильгельма Каульбаха

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

Ференц Лист — величайший представитель венгерского национального музыкального искусства, один из крупнейших западноевропейских музыкантов XIX столетия.

Деятельность Листа отличалась исключительной многосторонностью — он был не только крупнейшим композитором, но и гениальным пианистом, исполнительское творчество которого составило эпоху в истории фортепьянного исполнения, замечательным педагогом, выдающимся дирижером, талантливым музыкальным критиком и писателем, энергичным общественным деятелем. При этом различные стороны деятельности Листа были тесно связаны общностью задач, которые он ставил перед собой, общностью его идейно-художественных установок. При известной противоречивости, сказавшейся и в его творчестве, идейно-художественные установки Листа в целом всегда оставались передовыми, прогрессивными. Более того, вся жизнь Листа может быть охарактеризована как страстное, самоотверженное служение передовому музыкальному искусству, как непрерывная борьба со всяческой рутинной, косностью, консерватизмом в музыке.

Ференц Лист родился 22 октября 1811 года в Венгрии, в местечке Доборьян (Рейдинг), близ города Шопрона (Эденбурга), где отец его, Адам Лист, служил смотрителем овчарни у крупного венгерского магната князя Эстергази. Мать Листа, урожденная Анна Лагер, была дочерью булочника из австрийского города Кремса.

Уже в раннем детстве немалое воздействие на Листа оказывала музыка. Это было музицирование отца — страстного любителя музыки, самостоятельно выучившегося игре на многих инструментах, а также песни и пляски крестьян, своеобразное музыкальное искусство кочевых цыган, нередко посещавших Доборьян.

Уже с четырехлетнего возраста в мальчике пробудилось сознательное влечение к музыке, начали выявляться замечательные музыкальные способности. С шести лет отец стал учить Ференца игре на фортепьяно. Результаты превзошли все его ожидания. Мальчик делал настолько значительные успехи, что всего лишь через три года после начала занятий, в возрасте девяти лет, с большим успехом выступил публично, сначала в городе Шопроне, а затем в благотворительном концерте в городе Пожоне (Прессбург, ныне Братислава).

В 1821 году отец с сыном переехали в Вену, где Лист стал брать уроки фортепьянной игры у Карла Черни, ученика Бетховена. Параллельно с занятиями фортепьянной игрой Лист изучал теорию музыки под руководством знаменитого в ту пору композитора и педагога Антонио Сальери, учителя Бетховена и Шуберта.

Исполнительское дарование Листа быстро росло и крепло. С декабря 1822 года он дал в Вене ряд публичных концертов, прошедших с исключительным

успехом. По свидетельству ряда биографов Листа, на одном из этих концертов присутствовал Бетховен. Глухой, он не мог слышать Листа, но пристальное наблюдение за приемами игры юного виртуоза открыло перед Бетховеном всю меру его таланта. По окончании концерта великий композитор обнял и поцеловал мальчика.

Осенью 1823 года отец повез Листа в Париж, являвшийся в ту пору центром культурной и художественной жизни Западной Европы. Родители предполагали отдать Листа в Парижскую консерваторию, но это оказалось невозможным — в консерваторию, согласно строго соблюдавшемуся правилу, иностранцев не принимали. Пришлось ограничиться частными уроками у профессоров консерватории Паэра и Рейха, у которых Лист занимался по теории и по полифонии.

В области игры на фортепьяно после Черни Лист не имел учителей. Однако Черни не забывал о своем талантливом ученике; в письмах к отцу мальчика он давал Листу много полезных советов. Пианистическое мастерство Листа продолжало развиваться и совершенствоваться. Успешные выступления в парижских салонах, а затем и перед широкой публикой сделали юного музыканта подлинным героем дня, настоящей знаменитостью. Он совершает многочисленные концертные поездки в другие города, включая Лондон.

Развивается и композиторское дарование Листа. В 1825 году в одном из парижских театров ставится написанная им по предложению Паэра одноактная опера «Дон Санчо, или Замок любви». Правда, восторженно принятая на премьере опера выдержала затем только два представления — первоначальный успех объяснялся не столько достоинствами самой оперы, сколько молодостью автора и его известностью как пианиста. О многом говорит уже факт сочинения

в возрасте 14 лет целой оперы, даже если принять во внимание то обстоятельство, что инструментирована она была Паэром, что ему же принадлежал и ряд номеров в ней. Появляются другие произведения Листа, в том числе его «Этюды для фортепьяно в форме сорока восьми упражнений», которые много позднее Лист переработал в знаменитые «Этюды трансцендентного исполнения» (то есть высшего исполнительского мастерства).

В 1827 году Листа постигает горе — заболевает и умирает его отец. Не достигший 16 лет Лист вынужден теперь сам устраивать свою жизнь. Он вызывает в Париж мать, жившую до того в Вене. Пользуясь своей завоеванной уже известностью, Лист получает в аристократических домах ряд уроков, которые обеспечивают существование обоих.

Переход юного Листа к самостоятельной жизни влечет за собой столкновение «лицом к лицу» со всеми противоречиями буржуазного общества. Сознание социального неравенства, тяжести положения артиста в буржуазном обществе глубоко западает в душу Листа. Впоследствии, говоря об этом периоде своей жизни, Лист писал: «Я охотнее согласился бы быть кем угодно, но не музыкантом на содержании господ, опекаемым и оплачиваемым ими, как жонглер или как ученая собака Муинто»¹.

Постепенно расширяется концертная деятельность Листа. Он рассматривает свое исключительное пианистическое дарование прежде всего как средство для пропаганды лучших творений мировой музыкальной культуры. Так, в 1829 году он играет в Париже концерт *Es-dur* Бетховена, стремясь поколебать существо-

¹ Franz Liszt's Briefe. Gesammelt und herausgegeben von La Mara. Bd II. Leipzig, 1893, стр. 127—128.

вавшее тогда в столице Франции даже среди музыкантов неприязненное отношение к творчеству великого мастера.

Значительное влияние на формирование личности Листа оказала Июльская революция 1830 года.

Освободительные идеи глубоко захватили Листа. В дни революции он мечтает о создании «Революционной симфонии», воспевающей идею совместной борьбы всех народов за свое освобождение¹.

В последующие годы Лист постоянно высказывал сочувствие к революционным выступлениям народа. Так, в 1834 году Лист горячо откликнулся на восстание лионских ткачей; он создал свою фортепьянную пьесу «Лион». Это было смелым вызовом послереволюционному режиму июльской монархии. Эпиграфом пьесы Лист поставил лозунг, выдвигавшийся восставшими рабочими: «Жить работая или умереть сражаясь!»

Демократические устремления Листа ярко выступают во многих его высказываниях. Лист страстно ненавидел буржуазное общество, считал буржуазию врагом подлинного искусства. «Искусство, высокое искусство, стынет в гостиных, обтянутых красным шелком, теряет сознание в светло-желтых или жемчужно-голубых салонах... — писал он. — Выскочки, которые спешат оплатить исполнение своих тщеславных прихотей, измеряя свое достоинство количеством выбрасываемых денег, напрасно слушают во все уши

¹ Сохранились лишь наброски «Революционной симфонии». Осуществлению ее замысла помешало скорее всего разочарование в революции — ведь она привела к власти финансовую аристократию. Однако на основе первоначальных набросков симфонии, к которым Лист возвращался во время революционных событий 1848 года, возник целый ряд сочинений, в том числе и одна из его симфонических поэм («Héroïde funèbre» — «Эпитафия героям»).

и смотрят во все глаза — им не понять ни высокой поэзии, ни высокого искусства»¹.

Формирование творческой личности Листа в послереволюционные годы проходило под воздействием ряда значительнейших художественных явлений. В 1831 году Лист впервые услышал игру гениального скрипача Паганини. Она произвела на Листа неотразимое впечатление как исключительным техническим мастерством, побудившим Листа добиваться такого же мастерства исполнения на фортепьяно, так и своим ярко романтическим характером. Вскоре Лист перекладывает для фортепьяно шесть «саргиссио» Паганини. Эти переложения начинают собой длинную цепь выполненных Листом блестящих фортепьянных «перевоплощений» пьес различного жанра, написанных не для этого инструмента.

Большое влияние оказали на Листа также личность и музыка Гектора Берлиоза, с «Фантастической симфонией» которого Лист познакомился в 1830 году. Лист высоко оценил прогрессивное новаторство Берлиоза и стал горячим сторонником его музыки. Немало Лист сделал и для пропаганды произведений Берлиоза. Переложение для фортепьяно «Фантастической симфонии» Берлиоза, выполненное Листом вскоре после ознакомления с этим выдающимся сочинением, — первое в серии листовских фортепьянных переложений оркестровых пьес. Позднее Лист осуществил фортепьянные транскрипции и других симфонических произведений Берлиоза — симфонии «Гарольд в Италии», увертюру «Тайные судьбы», «Король Лир» и т. д.

В 1832 году Лист сближается с Фридериком Шопеном, который в это время находился в Париже. Необычайная поэтичность музыки Шопена, красота,

¹ Ф. Лист. Ф. Шопен. М., 1956, стр. 193—194 и 201.

напевность его мелодий, своеобразная, скромная в пользовании эффектами и одновременно замечательная по богатству выразительных возможностей трактовка фортепьяно — все это очень привлекало Листа. Музыка Шопена, его манера фортепьянного письма оказали несомненное влияние на творчество Листа. Вместе с тем Лист стал вдохновенным исполнителем сочинений Шопена. Впоследствии Лист написал книгу о Шопене, в которой дал глубоко поэтическую характеристику личности и творчества великого польского композитора¹.

С 1835 года начинается период путешествий Листа. Новые впечатления обогащают его творчество. Сначала Лист поселяется в Швейцарии, в Женеве. Здесь он много и плодотворно работает, пишет ряд новых сочинений. Важнейшими, наиболее значительными сочинениями этого времени являются пьесы, объединенные позднее в сборник «Годы странствий» (первая тетрадь): «Капелла Вильгельма Телля», «На Валленштадтском озере», «Женевские колокола» и др. Эти пьесы отражают впечатления Листа от природы, произведений искусства и свидетельствуют о начале его творческой зрелости.

Лист создает также множество замечательных фортепьянных транскрипций. Он уделяет транскрипциям очень большое внимание, рассматривая их прежде всего как могучее средство пропаганды лучших творений мирового музыкального искусства. Наряду

¹ Новейшие исследования показали, что в создании этой книги, как и некоторых других литературных работ Листа, принимала участие писательница Каролина Витгенштейн (1819—1887), подруга всей второй половины жизни Листа.

Книга Листа о Шопене неоднократно издавалась в русском переводе (последнее издание в переводе Я. Семеновского и со вступительной статьей Я. Мильштейна было осуществлено в 1956 году).

с блестящими фантазиями на темы популярных опер, Лист, как уже говорилось, создает переложение для фортепьяно в две руки ряда симфонических сочинений Берлиоза, восьми симфоний Бетховена, добиваясь максимально точной и верной передачи этих произведений на фортепьяно. В своих концертах Лист постоянно исполняет такие транскрипции — он не боится утомить публику, наскучить ей.

В Женеве широко разворачивается общественно-музыкальная и педагогическая деятельность Листа. Он пишет ряд статей, среди них серию статей «О положении художников и об условиях их существования в обществе». Обличая незавидное положение современного ему музыкального искусства, Лист выдвигает в этих статьях ряд прогрессивных мероприятий, в последнее время частично осуществленных. Он бесплатно преподаёт в Женевской консерватории, даёт одновременно и частные уроки.

Выступает Лист и как пианист. Периодически он навещает Париж, исполняя там в концертах свои любимые произведения.

С осени 1837 года Лист живет в Италии. Художественные сокровища Италии производят на Листа сильнейшее впечатление и вдохновляют его на создание ряда пьес, продолжающих линию швейцарских зарисовок. Так появляются «Sposalizio» («Обручение») по картине Рафаэля, «Il Pensieroso» («Мыслитель») по скульптуре Микеланджело, соната-фантазия «По прочтении Данте», три «Сонета Петрарки», цикл пьес «Венеция и Неаполь» и другие сочинения.

Если в годы жизни в Швейцарии и Италии Лист концертировал как пианист сравнительно мало, то с 1839 года начинается период его интенсивной пианистической деятельности, продолжавшийся девять лет. За эти годы Лист несколько раз объехал Европу, выступал в городах Австрии, Венгрии, Румынии, Че-

хии, Германии, Франции, Англии, Бельгии, Дании, Польши, Швейцарии, Турции, Испании. Трижды — в 1842, 1843 и 1847 годах — Лист приезжал в Россию. Слава Листа как пианиста-виртуоза достигла своего апогея.

«...Лист, как виртуоз, феномен из числа тех, что являются однажды в несколько столетий... он, как пианист, первейший между самыми первыми...» — писал в одном из своих «Писем из-за границы» А. Н. Серов¹.

Родина Листа гордилась своим великим сыном. На одном из концертов в Будапеште в 1840 году ему была поднесена в подарок почетная сабля. Венгерские поэты посвящали ему восторженные стихотворения, город Будапешт избрал его своим почетным гражданином.

Лист принимал горячее участие в судьбах своей родины. В 1838 году он дал в Вене 10 концертов в пользу пострадавших от наводнения в Венгрии². Он пользовался всякой возможностью, чтобы помочь развитию венгерского национального музыкального искусства. В 1840 году он содействовал открытию На-

¹ А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I. М., 1950, стр. 527.

² Об исключительном бескорыстии Листа, о его стремлении оказывать поддержку всем прогрессивным начинаниям свидетельствуют и многие другие факты из его жизни. Так, узнав в 1839 году, что сбор средств на давно уже намеченный к сооружению памятник Бетховену проходит крайне плохо, Лист пополнил недостающую для сооружения памятника сумму из своих личных средств.

Немалая часть концертов была дана Листом в пользу нуждающихся. Особенно охотно Лист приходил на помощь борцам за свободу, национальную независимость. В 1835 году в Женеве им был дан концерт в пользу итальянских революционеров-эмигрантов — участников жестоко подавленного Генуэзского восстания 1834 года.

циональной музыкальной школы в Будапеште, позднее преобразованной в Музыкальную академию.

Интенсивная исполнительская деятельность, отнимающая все силы и время Листа, давала крайне мало возможностей для собственного творчества. Лист начинает все более склоняться к мысли оставить концертные поездки и целиком отдаться творчеству, совмещая его разве лишь с дирижированием. Последнее привлекало Листа возможностью исполнения крупных симфонических и оперных произведений. Лист неоднократно предпринимал попытки получить должность, которая могла бы дать ему возможность заниматься творчеством на своей родине, Венгрии.

Попытки эти, однако, ни к чему не привели — венгерские магнаты мало заботились о развитии у себя в стране музыкального искусства. Поэтому Лист с радостью принял сделанное ему в 1842 году предложение занять должность придворного капельмейстера в Веймаре. В течение нескольких лет Лист продолжал еще концертные поездки, задерживаясь в Веймаре для дирижирования лишь на несколько месяцев в году. Но в 1847 году Лист решил совершенно оставить пианистическую деятельность. Осенью 1847 года в русском городе Елизаветграде (ныне Кировоград) состоялся последний публичный концерт Листа. С начала 1848 года композитор надолго поселяется в Веймаре.

Веймарский период жизни Листа, продолжавшийся около 13 лет (1848—1861), был исключительно плодотворным. В эти годы широко развернулась музыкально-популяризаторская работа Листа, достигло расцвета его творчество. Как дирижер, Лист уделял основное внимание новым талантливым, но не получившим еще признания произведениям, а также незаслуженно забытым произведениям композиторов прошлого. Особенно часто исполнял Лист сочинения

своих современников — Берлиоза, Вагнера¹ и Шумана. В течение сравнительно немногих лет Лист исполнил огромное количество симфонических сочинений, поставил впервые на веймарской сцене двадцать четыре оперы, в том числе «Бенвенуто Челлини» Берлиоза и «Геповеву» Шумана. Восемь опер были поставлены им вообще впервые.

Особо следует отметить осуществленную Листом первую постановку «Лоэнгрина» — одной из лучших опер Вагнера. В симфонических концертах наряду с произведениями Бетховена, Шуберта, Шумана, Берлиоза и других композиторов Лист неоднократно исполнял и два сочинения Глинки — «Камаринскую» и «Арагонскую хоту», которая особенно ему нравилась.

Плодотворной была в веймарские годы композиторская деятельность Листа. В центре его внимания оказалась теперь симфоническая музыка. В симфонических сочинениях этих лет Лист стремился передать средствами музыки содержание ряда произведений мировой литературы, живописи. В большинстве случаев его привлекали значительные образы, большие, возвышенные идеи, нередко философского плана. В веймарские годы Лист создал две симфонии — «Фауст» по Гете и «Божественную комедию» по Данте — и тринадцать симфонических поэм. Лучшие из поэм — «Прелюды» (по стихотворению Ламартина), «Прометей» (задуманная как увертюра к пьесе Гердера «Освобожденный Прометей»), «Орфей». Кроме того, Лист написал для оркестра «Два эпизода из «Фауста» Ленау» — «Ночное шествие» и

¹ С Вагнером Лист впервые встретился в 1841 году. Знакомство их в последующие годы перешло в дружбу, продолжавшуюся до самой смерти Вагнера.

«Мефисто-вальс»¹. В этот же период созданы и лучшие сочинения Листа для фортепьяно с оркестром — два концерта и «Пляска смерти», а также грандиозная соната h-moll для фортепьяно.

Немалое число произведений этих лет связано с венгерской тематикой. Из них прежде всего должны быть упомянуты Венгерские рапсодии Листа. В этих чудесных сочинениях венгерские народные мелодии разрабатываются с глубочайшим знанием возможностей фортепьяно. Уже одни Венгерские рапсодии позволяют признать Листа величайшим венгерским национальным композитором XIX века. Страстные, нередко с отпечатком столь свойственной цыганской музыке патетики², песенные мелодии чередуются в рапсодиях с огненными, стремительными плясовыми мотивами. Отдельные моменты воспроизводят повествование народного певца — рапсода. Музыка часто имитирует звучание бубна, щипковых инструментов.

Многие произведения Листа веймарского периода его деятельности вдохновлены венгерским национально-освободительным движением, которому Лист, подлинный патриот своей родины, всегда горячо сочувствовал. На революцию 1848 года, охватившую и Венгрию, Лист откликнулся созданием «Хора рабочих» для мужского четырехголосного хора, солиста, вокального квартета и фортепьяно³, четырехголосной

¹ Впоследствии Лист написал еще два «Мефисто-вальса», известные как «Мефисто-вальс № 2» (для оркестра и в переложении для фортепьяно в 2 и 4 руки) и «Мефисто-вальс № 3» (для фортепьяно).

² В Венгрии народные мелодии часто исполнялись бродячими цыганскими оркестрами. Их подчеркнута экспрессивная манера исполнения очень привлекала Листа и отразилась в его произведениях, основанных на народных венгерских напевах.

³ Это произведение, прославляющее трудящихся и их борьбу за свободу, не было издано при жизни Листа в связи

революционной песни «Веселый легион», фортепьянной пьесы «Погребальное шествие» и симфонической поэмы «Héroïde funèbre» («Эпитафия героям»), посвященных памяти погибших в 1849 году венгерских революционеров¹. Не подлежит сомнению, что с событиями революции 1848 года связана и симфоническая поэма Листа «Венгрия». Ряд произведений, написанных Листом в Веймаре, отображает героику национально-освободительного движения в Венгрии прошлых лет. Это «Героический марш в венгерском стиле», «Венгерский боевой марш» и другие произведения.

Прогрессивная направленность всей веймарской музыкально-общественной деятельности Листа встречала постоянную оппозицию в консервативно настроенных кругах общества, в особенности в придворных кругах. Реформаторские начинания Листа постоянно наталкивались на противодействие со стороны властей².

В августе 1861 года Лист организует в Веймаре большое музыкальное празднество, на котором был основан «Всеобщий немецкий музыкальный союз» — объединение немецких музыкантов, игравшее впоследствии видную роль в музыкальной жизни Германии. Это было последнее мероприятие Листа на посту придворного капельмейстера. В этом же месяце Лист

с цензурными затруднениями. Первое его издание было осуществлено в 1939 г. Государственным музыкальным издательством в СССР.

¹ Несколько позднее возникли такие тесно связанные с передовым венгерским общественным движением произведения, как «Песнь воодушевления» для Венгерского крестьянского песенного общества, фортепьянная пьеса «Памяти Петефи» и др.

² Так, например, все хлопоты Листа о пополнении оркестра Веймарского театра и об улучшении его состава остались безрезультатными.

оставляет работу капельмейстера в Веймаре и уезжает в Рим, где живет вплоть до 1869 года. В 1865 году Лист принимает «малый постриг» и посвящается в сан аббата (католического священника). С детства воспитанный в религиозном духе, Лист и раньше в трудные периоды своей жизни искал утешения в религии. Чрезвычайно противоречивое мировоззрение Листа никогда не было свободным от идеалистических представлений. Не случайно он увлекался многими произведениями литературных романтиков реакционного направления — Шатобриана, Ламартина, Сенанкура и других, избирал их сюжеты и целые произведения в качестве программ для своих сочинений.

Можно указать и ряд особых обстоятельств, толкнувших Листа на этот неожиданный для многих шаг: усилившиеся сомнения в возможности для него общественно-полезной деятельности, тяжелые личные потери (в 1859 году умер сын Листа, в 1862 году — дочь Бландина, в 1866 году — мать), а также влияние римского окружения и некоторых близких в то время к Листу людей (в частности, Каролины Витгенштейн).

Отметим, однако, что религиозная мистика осталась совершенно чуждой творчеству Листа. Принятие духовного сана отнюдь не изменило самого его существа — композитор остался пламенным жизнелюбом, человеком передовых художественных и общественных убеждений. Не случайно папство и высшее католическое духовенство «не принимали Листа всерьез и подозревали в нем еретика»¹.

¹ Б. Сабольчи. Последние годы Ференца Листа. Будапешт, 1959, стр. 10.

«Венгерская коронационная месса» особенно наглядно показывает, что даже став католическим аббатом, Лист остал-

Хотя значительную часть сочинений этого времени составляет церковная музыка — оратории «Святая Елизавета», «Христос», «Венгерская коронационная месса» и т. п., — однако, как и в культовых сочинениях Баха, Моцарта, Бетховена и других великих композиторов, религиозной в них оказывается по преимуществу внешняя сторона. Лист использует здесь те же выразительные средства, что и в произведениях на светскую тематику.

Русские композиторы-«кучкисты» неоднократно отмечали эти особенности культовых сочинений Листа и очень высоко ценили отдельные их части (например, «Марш крестоносцев» из оратории «Святая Елизавета»). Они особо отмечали широкое использование в церковных произведениях Листа народных мелодий — в «Святой Елизавете» (хор нищих), в «Венгерской коронационной мессе» («Benedictus») и др.

В 1869 году Лист вновь переселяется в Веймар, где живет уже как «частное лицо». Отсутствие официального положения не мешает Листу пользоваться огромным авторитетом в музыкальных кругах всей Европы. Авторитет этот помогает Листу настойчиво и успешно пропагандировать все передовое, прогрессивное в музыкальном искусстве. Большое внимание в эти годы он уделяет популяризации произведений композиторов «Новой русской школы», т. е. «Могучей кучки».

ся верным бунтарским настроениям прежнего времени. Месса, написанная на коронавание в качестве королей Венгрии Габсбургов, включает в себя мотив «Ракоци-марша» — боевого марша венгерского национально-освободительного движения прошлых лет, которое было направлено против владычества в Венгрии тех же самых Габсбургов! В связи с этим исполнение мессы, которое должно было состояться при открытии Будапештского оперного театра, было запрещено, а выступившие с протестом лица были разогнаны полицией.

Еще раньше Лист внимательно изучал русскую музыку. Концертируя в 1842 году в Петербурге, Лист познакомился с Глинкой. Венгерский композитор посетил представление «Ивана Сусанина», в котором, как отметил Глинка, «верно чувствовал все замечательные места». Тогда же Лист проиграл «Руслана» по авторской рукописи. И этой опере Глинки он дал самую высокую оценку. «Марш Черномора» он вскоре переложил для фортепьяно. Великий венгерский музыкант восторженно отзывался также о «Камаринской», «Князе Холмском» и других произведениях Глинки. Он сразу же ощутил гениальность Глинки и глубоко возмущался пренебрежительным отношением к его музыке петербургской аристократии. В письмах к сестре Глинки Л. И. Шестаковой Лист говорит о себе, как об «одном из наиболее искренних и ревностных почитателей блестящего гения» Глинки, называет Глинку «патриархом-пророком музыки в России»¹.

Огромное прогрессивное значение творчества композиторов «Могучей кучки», продолжавших дело Глинки, Лист понял одним из первых в Европе. Бородин в своем описании встреч с великим венгерцем запечатлел живой образ Листа, подробно охарактеризовал его художественные привязанности. «Трудно представить себе, — писал Бородин, — насколько этот маститый старик молод духом, глубоко и широко смотрит на искусство; насколько в оценке художественных требований он опередил не только б. ч. своих сверстников, но и людей молодого поколения; насколько он жаден и чуток ко всему новому,

¹ Franz Liszt's Briefe, Bd I. Leipzig, 1893, стр. 286 и Bd II. Leipzig, 1893, стр. 284—285. Цит. по брошюре В. А. Киселева «Франц Лист и его отношение к русскому искусству», М., 1929, стр. 8 и 10.

свежему, жизненному; враг всего условного, ходячего, рутинного; чужд предубеждений, предрассудков...»¹. «Симпатии его на стороне... новой русской школы, произведения которой он ценит высоко, изучает и знает основательно»². Сам Лист в письме к одному из членов «Могучей кучки» — композитору и музыкальному критику Ц. А. Кюи — писал: «Вам известна моя искренняя симпатия к поразительному музыкальному развитию в Вашей стране в настоящее время. Со временем его оценят больше в других странах. Не буду повторять знаменитого изречения Вольтера: «С севера к нам теперь идет свет»; я утверждаю, что Россия в данное время обладает композиторами, достойными самой высокой оценки»³.

«...Не отступлюсь, — писал Лист в одном из более поздних писем, — от пропаганды столь замечательных произведений новой русской школы, горячо мной уважаемой и ценимой...». Отмечая возросшую популярность русской музыки, он добавляет: «Придерживаюсь распространения оной не из чудачества, а из простого чувства справедливости и чистого убеждения в действительном значении этих высокохудожественных произведений»⁴.

Большого размаха в последние десятилетия жизни Листа достигает его педагогическая деятельность. Со всех сторон света стекаются к нему ученики, не-

¹ «Письма Бородина», вып. III, М.—Л., 1949, стр. 36.

² А. П. Бородин. Лист у себя дома в Веймаре. В брошюре: А. П. Бородин. Воспоминания о Ф. Листе. М., 1953, стр. 49.

³ Franz Liszt's Briefe, Bd II, Leipzig, 1905, стр. 379. Цит. по брошюре В. А. Киселева «Франц Лист и его отношение к русскому искусству», стр. 46.

⁴ Franz Liszt's Briefe, Bd VIII, Leipzig, 1905, стр. 379. Цит. по публикации «Семнадцать писем Франца Листа». «Музыкальное обозрение», 1886/1887, № 16, стр. 122—123.

редко уже известные пианисты. Лист занимается с ними без всякой платы. В числе лучших учеников Листа — русские пианисты В. Тиманова и А. Зилоти¹.

Педагогическая деятельность Листа в это время проходила не только в Веймаре. В 1875 году Национальная музыкальная школа в Будапеште по инициативе Листа была преобразована в Музыкальную академию. Президентом ее был избран Лист. Теперь ежегодно несколько месяцев он проводит в Будапеште, где преподает в Музыкальной академии.

В 1881 году и немецкие музыканты оказали Листу, немало сделавшему для развития музыки в Германии, знак внимания, избрав его почетным президентом «Всеобщего немецкого музыкального союза».

Творчество Листа в последние годы его жизни не было интенсивным. Из сочинений этих лет назовем третью тетрадь «Годов странствий», в основном отображающую римские впечатления, второй и третий «Мефисто-вальсы», симфоническую поэму «От колыбели до могилы» (по рисунку венгерского художника Зичи).

Незадолго до смерти Лист посетил ряд европейских городов, где присутствовал при исполнении своих сочинений. Путешествие вылилось в подлинный триумф Листа. Всюду его встречали с исключительным воодушевлением, чувствовали восторженно и искренно. В благодарность за шумные овации в одном из концертов в Люксембурге Лист сам выступил как пианист, сыграв одну из своих транскрипций

¹ Зилоти оставил ценные воспоминания (А. И. Зилоти. Мои воспоминания о Ф. Листе. СПб. 1911), содержащие много интересных подробностей о личности и образе жизни Листа, в ярких чертах обрисовывающие своеобразную манеру преподавания Листа.

вальсов Шуберта («Soirées de Vienne»). Это выступление было последним в жизни Листа. 31 июля 1886 года Лист умер¹.

*

Вместе со своими великими современниками — Шопеном, Шуманом, Берлиозом и Вагнером — Лист принадлежит к группе композиторов XIX века, которые, продолжая дело живших несколько ранее Шуберта и Вебера, обогатили музыкальное искусство новым и разнообразным содержанием и нашли для воплощения этого содержания соответствующие музыкальные средства.

В XIX веке более всего бросалось в глаза новое у этих композиторов, отличавшее их творчество от творчества композиторов классической школы западноевропейской музыки, — особая выпуклость и красочность музыкальных образов, широкое претворение в музыке программных замыслов, внимание к личным душевным переживаниям, порою приводившее у отдельных композиторов к индивидуализму, субъективизму, значительное усиление национального колорита. Все эти композиторы получили тогда в истории музыки наименование композиторов-романтиков.

В наше время своеобразие музыки этих композиторов продолжает ощущаться. Однако все более и более выступают важнейшие черты сходства творчества наиболее выдающихся представителей этого направления с творчеством композиторов классической школы. Сходство это заключается в том, что как те, так и другие были композиторами-реалистами. Круп-

¹ За несколько дней до смерти, уже тяжело больной, Лист поехал в Байрейт на вагнеровские торжества. В Байрейте он и скончался.

нейшие композиторы романтической школы в основном верно, правдиво отображали в своей музыке действительность.

Творчество Листа, как мы уже писали, не лишено серьезных противоречий. Черты идеализма, присущие мировоззрению Листа, нашли отражение и в его произведениях. Но основа творчества Листа всегда была прогрессивной, реалистической.

Музыка Листа отличается большим богатством и разнообразием содержания. В его сочинениях отражены и героика, драматизм, возвышенный пафос борьбы, и тонкая лирика интимных переживаний, впечатлений, вызванных наблюдением природы. Но при всей разносторонности содержания индивидуальная манера композитора, его творческое лицо осязательны в каждом его произведении.

В своей музыке Лист сознательно старался «говорить» возможно более ясно и понятно. Неустомимый борец за признание музыки близких ему композиторов, он и в собственном творчестве выступает как пропагандист, проповедник, стремящийся убедить, увлечь своих слушателей. Отсюда «ораторские» свойства музыки Листа, заранее рассчитанной на определенный эффект. Когда такой расчет преобладает над непосредственным чувством, при слушании музыки Листа возникает ощущение искусственности, рисовки, позы. Но в лучших произведениях Листа чувство и расчет выступают в тесном единстве, обеспечивая сильное, полноценное художественное впечатление.

Важнейшая особенность музыки Листа, которая во многом определяет как ее своеобразие, так и жизненность, заключается в прочной связи с народной венгерской музыкой. Связи творчества Листа с народной венгерской музыкальной культурой, вообще с жизнью и бытом Венгрии, в музыковедческих ра-

ботах зарубежных ученых нередко игнорировались. На деле они несомненны. Не только в уже упоминавшихся нами сочинениях, непосредственно связанных с Венгрией, с венгерской тематикой, или построенных на подлинных венгерских напевах, но и в произведениях, как будто бы далеких от воспроизведения образов родины Листа и не включающих в себя подлинных венгерских напевов, влияние венгерской народной музыки очень заметно. Многие мелодические обороты в музыке Листа с их обостренными ритмами и интонациями непосредственно связаны с венгерской народной песенностью. Бесспорна связь гармонического языка произведений Листа с венгерской и цыганской народной музыкой¹. Особая красочность гармоний Листа определяется не только романтическим характером его музыки, но также и претворением черт народного музыкального искусства Венгрии. Строение многих сочинений Листа воспроизводит и развивает черты венгерской народной импровизационности. Сами романтические черты музыки Листа — ее приподнятость, пафос, ее пламенная энергия, порывистость, — возможно, своим истоком имеют венгерскую народную музыку и народное музыкальное искусство венгерских цыган, обладающее теми же чертами.

Строение произведений Листа зачастую очень своеобразно и сложно. Солидаризируясь с прогрессивными литературными романтиками XIX века и, прежде всего, с Виктором Гюго, Лист требовал «полной свободы формы» — поскольку, по его мнению, то или иное содержание могло быть воплощено только в одной единственной отвечающей ему, определяю-

¹ К музыке венгерских цыган Лист, как известно, проявлял большой интерес.

щейся им форме. И он стремился осуществить эту установку в своем музыкальном творчестве.

Своеобразие музыкальных форм в произведениях Листа связано и с программностью многих из них. Лист разделял мысль художников-романтиков о «синтезе искусств», о том, что только соединение нескольких искусств может позволить отобразить какое-либо жизненное явление, событие предельно конкретно и полно. В соответствии с этим Лист выдвигал идею «обновления музыки путем ее внутренней связи с поэзией»¹. Во многих его музыкальных произведениях средства музыкального искусства выступают в единстве со средствами поэтической, словесной речи, которые используются в программе музыкального произведения. Программа, по Листу, должна была дополнять музыку, придавать художественным образам ту предельную конкретность, которой невозможно достигнуть одними лишь музыкальными средствами. С помощью словесной программы Лист стремился «предостеречь своих слушателей от произвольного поэтического истолкования и заранее указать поэтическую идею целого, дать представление о ее важнейших моментах»². Лист рассматривал словесную программу как органическую часть произведения, а не как «внешний придаток», который можно приобщить к любому сочинению уже после его окончания композитором. «...программа или название оправдывают себя лишь тогда, — писал Лист, — когда они являются поэтической необходимостью, составляют неотъемлемую часть целого, для понимания которого они незаменимы»³.

¹ Franz Liszt's Briefe, Bd III, Leipzig, 1894, стр. 135.

² F. Liszt. Gesammelte Schriften, Bd IV, Leipzig, 1881, стр. 21—22.

³ Там же, стр. 27—28.

Подавляющее большинство инструментальных произведений Листа принадлежит к области программной музыки; программность придает им особую конкретность, увеличивает их доступность. При этом композитор использует различные типы программности.

Мелкие фортепьянные пьесы Листа — это как бы музыкальные картины. В них средствами музыки раскрываются не какие-либо отвлеченные идеи, а конкретные зримые образы, чаще всего образы природы и переживания, настроения, связанные с их восприятием. Музыкальному произведению обычно придается определенное заглавие, которое исполняет роль «программы» и указывает точно, что именно изображается. Большое развитие при этом отсутствует: произведение представляет собой один образ или складывается из простого чередования нескольких образов. Многие такие «музыкальные картины» близки к произведениям изобразительного искусства, запечатлевающим один момент действительности. В большинстве мелких фортепьянных пьес Листа, которые почти все носят определенные заголовки, используется этот тип программности. Примерами могут служить многие пьесы из «Альбома путешественника», из «Годов странствий» (например, «Капелла Вильгельма Телля», «На берегу ручья», «На Валленштадтском озере» и т. д.).

Программность крупных инструментальных сочинений Листа более сложна. Программа здесь определяет и направление развития музыкальных образов. Программой в этих случаях нередко оказывается произведение художественной литературы, поэзии. Лист, как уже отмечалось выше, неоднократно делал смелые попытки воплощения средствами музыки содержания литературных произведений. Для осуществления подобных замыслов композитору было необходимо пе-

редать музыкой не только определенные поэтические образы, но и развитие сюжета.

Следует заметить, что Лист, в отличие от Берлиоза, который также неоднократно обращался в своих программных сочинениях к крупнейшим произведениям мировой поэзии, никогда не старался отобразить в музыке все детали программы, все перипетии развития действия. Он стремился раскрыть содержание того или иного поэтического произведения в обобщенном плане, концентрируя внимание слушателя на важнейших, центральных его образах, на узловых моментах действия. Это облегчало задачу синтеза музыкального и поэтического искусства, позволяло передавать программу без нарушения чисто музыкальных закономерностей.

Для того чтобы форма в наибольшей степени отвечала индивидуальному, часто программному содержанию, Лист прибегает к свободному сочетанию особенностей различных существовавших ранее музыкальных форм. В то же время в его музыке ясно выступают две противоположные тенденции, характерные для композиторов-романтиков. С одной стороны, это тяготение к максимально яркому отображению каждого отдельного жизненного явления, приводящее к предельной индивидуализации музыкальных образов, к росту их самостоятельности. С другой — стремление к непрерывности развития, к стиранию граней между разделами произведения. Эти тенденции определяют своеобразие трактовки Листом сонатного аллегро и сонатно-симфонического цикла. В сонатном аллегро контраст между его основными образами настолько возрастает, что уподобляется контрастам между частями цикла. В сонатно-симфоническом цикле устанавливается связность, непрерывность развития (вплоть до ликвидации пауз

между отдельными частями), что сближает его с сонатным аллегро. Поэтому очень многие крупные произведения Листа нельзя определить ни как цикл, ни как сонатное аллегро — в них сочетаются и черты цикла, и черты сонатного аллегро.

В связи с названными выше тенденциями для Листа типична совершенно определенная схема построения крупного инструментального произведения: сначала дается ряд предельно контрастных и в значительной степени самостоятельных образов (принцип контраста в экспозиционных разделах господствует), затем они интенсивно развиваются и в процессе развития сближаются по характеру выразительности (побеждает принцип непрерывности развития, единства).

Использование подобного рода свободных структур во многом облегчало Листу реализацию программных замыслов.

Однако в ряде случаев Лист столкнулся с затруднениями — развитие событий программы, переданное в музыкальных образах, нарушало важнейшие законы музыкальной формы. В музыке невозможно такое течение мысли, при котором раз отзвучавшее никогда бы более не возвращалось: ведущей закономерностью музыки является повторность. Между тем в произведениях художественной литературы повторение в конце (хотя бы и в очень измененном виде, в новом освещении) каких-либо ситуаций начала произведения отнюдь не является обязательным, напротив, встречается лишь в редких случаях.

Листу удалось найти выход из этого, казалось бы, «тупика». Основу произведения порою составляла всего лишь одна ведущая тема, вариационные изменения которой передавали различные этапы развития программы. Видоизменения эти часто приводили к значительному обновлению выразительности темы;

например, тема, звучавшая ранее как ноктюрн, преобразовалась в марш (жанровая трансформация) и т. д. Произведение оказывалось цельным, так как складывалось из варьированных повторений одной темы. Появлялась возможность чрезвычайно гибкого, свободного отображения программы без опасности нарушения закономерностей музыкального развития. Используя подобный прием (получивший название принципа монотематизма), Лист дал образцы чрезвычайно свободного построения произведений, нередко сочетающего в себе черты ряда музыкальных форм. Найденные в программных сочинениях новые принципы формообразования Лист распространил и на непрограммную музыку¹.

Как ни различны по своему характеру сочинения Листа, в сущности, в важнейших, наиболее значительных из них раскрывается по-разному одна и та же исполненная высокого гуманизма тема — тема человека-героя, активно борющегося за преобра-

¹ Монотематический принцип Листа имеет и свои отрицательные стороны. Будучи использован до конца последовательно (чего, правда, Лист в большинстве случаев не делает), он неизбежно обуславливает собой тематическую бедность произведения, поскольку произведение оказывается основанным всего лишь на одной теме.

В этом случае воплощение противоречивых образов достигается не посредством контраста в мелодическом рисунке, но посредством варьирования сравнительно второстепенных элементов — гармонии, оркестровки, фактуры и т. д. Отсюда весьма ограниченное применение монотематизма листовского типа в позднейшее время.

Русские композиторы-классики — Чайковский, Балакирев, Римский-Корсаков и другие — в своих программных произведениях не прибегали к принципу монотематизма. В более свободном, сравнительно с Листом, плане монотематизм неоднократно применялся в непрограммных произведениях русской музыкальной классики — в *c-moll*’ной симфонии Танеева, в ряде его квартетов и т. д.

зование действительности, за свободу и счастье. Героическое начало занимает в произведениях Листа видное место. Широко представлена в них и лирика самых различных оттенков. Она не противостоит героике, но лишь оттеняет ее. Необходимо указать и на начало скепсиса, сомнения, играющее в крупных произведениях Листа немалую роль, поскольку реальных путей преобразования действительности композитор не видел. Оно получило название «мефистофельского» — по имени персонажа гётевского «Фауста», воплощающего в себе идею скепсиса, отрицания.

В соответствии с этим в творчестве Листа выработались и важнейшие типы музыкальных тем-образов. В особенности определен облик тем героического и «мефистофельского» планов. В первых господствует упругая восходящая интонация с последующим скатыванием вниз (яркий пример — тема главной партии фортепьянной сонаты *h-moll* — первый элемент). Во вторых важное место занимают уменьшенные и увеличенные интервалы, хроматизм (см., например, второй элемент темы главной партии сонаты *h-moll*).

Добиваясь возможно более конкретного воздействия, Лист широко использует в своей музыке черты различных жанров, с которыми у слушателя всегда ассоциируются совершенно определенные представления — марша, вальса (а также других танцев), ноктюрна и т. д.

Жанровые черты марша у Листа особенно выступают в темах героического, победного звучания, в торжественных апофеозах.

В мелодике Листа, стремившегося к «ораторской» чеканности высказывания, нередко очень заметна декламационность. В других случаях ради наиболее яркого отображения лирических эмоций он прибегает

к вокализации инструментальной темы, приобретающей смягченные «романсные» очертания.

Важнейшее значение в музыке Листа имеет колорит. Как отмечалось, необычайно красочна уже его гармония. Преимущественно в колористическом плане трактуются им и возможности оркестра. Лист избегает смешения тембров, нейтрализующего индивидуальные качества каждого из них. Он охотно использует соло отдельных инструментов.

*

В творческом наследии Листа представлены почти все жанры и формы современного ему музыкального искусства, за исключением оперы (если не считать упоминавшейся выше юношеской попытки). Наряду с фортепьянными сочинениями Лист создал значительное количество симфонических произведений, ряд ораториально-духовных композиций (в том числе «Гранская» и «Коронационная» мессы, оратории «Легенда о святой Елизавете» и «Христос» и т. д.), немало камерных вокальных пьес (около 60 песен).

Ведущее место в творчестве Листа занимает фортепьянная музыка. Фортепьянные сочинения Листа оказались наиболее жизненными, наиболее художественно полноценными. В них редко проявляется та абстрактность, отвлеченность, излишняя расщепленность, которая немало вредит некоторым оркестровым произведениям Листа. В фортепьянной музыке Листа, гениального пианиста и превосходного знатока инструмента, мы находим замечательное соответствие художественного замысла и его воплощения.

Огромное расширение возможностей фортепьяно, которое Лист демонстрировал во время своих пианистических выступлений, тесно связано с его творчеством. Лист добивался обогащения возможностей

фортепьяно прежде всего за счет новизны своей музыки, новизны самих музыкальных образов. Новые музыкальные образы требовали новых приемов исполнения, новые приемы исполнения закреплялись в образах музыки Листа.

Трудно в немногих словах дать представление о всем богатстве и своеобразии листовской трактовки фортепьяно. Основное здесь заключается в том, что фортепьяно у Листа выступает как инструмент, способный передать любой музыкальный замысел, как инструмент, по своим возможностям эквивалентный целому оркестру. Эта особенность листовского подхода к фортепьяно была чутко отмечена представителями русской классической музыкальной критики. В. В. Стасов, например, писал, что Лист создал «из фортепьяно неведомую и неслышанную вещь — целый оркестр...»¹.

Одна из важнейших черт листовской новаторской трактовки фортепьяно—широкое использование полнозвучных, порой захватывающих все регистры инструмента аккордовых комплексов, которые как бы воспроизводят в масштабах фортепьяно мощное звучание оркестра. Одновременно Листу было свойственно тонкое понимание колористических возможностей отдельных регистров, в первую очередь высокого и низкого, находивших у его предшественников очень ограниченное применение. Смелое и свободное привлечение этих «крайних» регистров в огромной степени расширяет колористическую «палитру» фортепьяно, позволяет добиваться значительных тембровых контрастов.

Порой в своих фортепьянных произведениях Лист верно и тонко воспроизводит на фортепьяно звуча-

¹ В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах, т. II. М., 1952, стр. 378.

ние то колокольчиков, то медных инструментов, то виолончели, органа и т. п., пользуясь не только тембровыми возможностями фортепьяно, но выдерживая и самые мелодии в наиболее свойственном данному инструменту характере.

*

Более семидесяти лет прошло со дня смерти Листа, однако сочинения его не только не забыты, но живут сейчас неизмеримо более полной жизнью, чем в прошлом. В наше время нет буквально ни одного пианиста, в репертуаре которого не было бы листовских пьес. Ряд рапсодий, концерты, пьесы из первых двух тетрадей «Годов странствий», первый «Мефисто-вальс», соната h-moll и многие другие фортепьянные сочинения Листа исключительно популярны, горячо любимы самыми широкими кругами слушателей. Часто исполняются лучшие песни Листа, некоторые симфонические поэмы. В нашей стране, где гений Листа был признан еще в середине XIX века, произведения Листа постоянно звучат и в концертных залах, и по радио. Глубоко народная, простая и человечная музыка лучших произведений Листа вполне отвечает художественным запросам широких масс. Жизненность ее образов, огромная внутренняя энергия, свежесть и смелость развития увлекают и долго еще будут увлекать слушателей, требующих от музыки правдивого воплощения человеческих чувств, возвышенных, свободолобивых помыслов.

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО КОНЦЕРТАМ

Концерт — один из жанров инструментальной симфонической музыки. Ведущая роль в концерте обычно принадлежит какому-либо одному инструменту (фортепьяно, скрипке, виолончели и т. п.), который называют в этих случаях солирующим инструментом. Остальные инструменты оркестра сопровождают игру солирующего инструмента. В лучших сочинениях концертного жанра партии солирующего инструмента и оркестра неразрывно связаны, вместе раскрывают содержание произведения. При этом очень часто происходит увлекательное соревнование, как бы «состязание» солирующего инструмента и оркестра.

Лист написал два концерта для фортепьяно и оркестра и «Патетический концерт» для двух фортепьяно, впоследствии переложенный для фортепьяно с оркестром. Кроме того, им написано несколько сочинений для фортепьяно с оркестром, приближающихся по своим особенностям к жанру концерта. Это «Пляска смерти», фантазия на народные венгерские темы для фортепьяно с оркестром (вариант 14-й рапсодии для фортепьяно с оркестром), переложение

фортепьянной фантазии «Скиталец» Шуберта, переложение «Блестящего полонеза» Вебера и другие.

Оба фортепьянных концерта Листа — произведения глубоко своеобразные как по своему содержанию, так и по строению, они очень отличаются от концертов Моцарта, Бетховена и других композиторов классического периода развития западноевропейской музыки.

Музыкальным образам концертов Листа свойственна исключительная яркость, рельефность. Они обрисованы четкими, определенными, «плакатными» штрихами, что делает их легко запоминающимися, «броскими». Развитие музыки в концертах Листа проходит в столкновениях острейших контрастов, в сменах разнообразных красок, отличается большой стремительностью, внутренней энергией.

Новое содержание определяет своеобразие формы концертов Листа.

Концерты Моцарта, Бетховена и других композиторов классической школы западноевропейской музыки состояли, так же как и симфония, из нескольких отдельных частей. Классическая симфония строилась обыкновенно из четырех частей — быстрой первой части, медленной лирической второй, танцевальной третьей и живого, стремительного финала. Классический концерт был подобием симфонии по характеру и расположению частей, с тем только отличием, что в нем отсутствовала третья, танцевальная часть, так что всего в цикле оказывалось три части. Как и в классической симфонии, в каждой из частей концерта развивался свой собственный тематический материал, который в других частях обычно не повторялся.

Концерты Листа, не являясь произведениями программными, по построению близки к его симфоническим поэмам. Они одночастны, однако внутри еди-

ного и монолитного целого могут быть выделены отдельные разделы, соответствующие частям симфонического цикла, но тесно связанные между собой как непрерывностью перехода от одного раздела к другому, так и тематически. Как и в симфонических поэмах, в концертах Лист часто использует принцип монотематизма, т. е. строит произведения на одной основной теме, постоянно варьируемой.

Общий композиционный принцип концертов тот же, что и композиционный принцип других его крупных инструментальных произведений,—сопоставление ряда контрастных образов с последующим «приведением их к единству» в конце произведения (последнее достигается сближением образов по характеру выразительности, структурным их сближением).

«Этот род резюмирования и округления произведения при его завершении (сжатым повторением предшествовавшего материала в заключительном разделе. — Ю. Х.) в известной мере свойствен мне...», — отмечал Лист в одном из писем¹.

В концертах Листа мы наблюдаем полное равновесие соло и оркестра. Это равновесие достигается не за счет искусственного «приглушения» оркестра—оркестр выступает в листовских концертах во всей своей мощи, во всем богатстве красок. Но партия соло написана очень эффектно и позволяет солисту свободно соревноваться с оркестром.

Концерты Листа принадлежат к лучшему из созданного им. Сам Лист причислял их к своим значительнейшим сочинениям. Над каждым из своих концертов Лист работал в течение ряда лет, тщательно вынашивая замысел, по многу раз переделывая первоначальные их варианты.

¹ Franz Liszt's Briefe, Bd I. Leipzig, 1893, стр. 273.

ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТ

Жанр фортепьянного концерта интересовал Листа еще в юные годы¹. Замысел и самые ранние эскизы первого концерта относятся к началу 30-х годов. Работа над ним была продолжена в 1840—1845 годах, т. е. в период интенсивной концертной деятельности Листа², закончен же концерт в веймарский период жизни Листа, в 1849 году³.

После первых исполнений концерта самим Листом (с оркестром под управлением Берлиоза), учеником Листа Гансом Бюловом, а также пианистом Д. Прукнером в 1855—1856 годах концерт не исполнялся в западноевропейских странах вплоть до 1869 года. Лишь с 1869 года, после исполнения концерта в Вене ученицей Листа Софией Ментер (впоследствии профессор Петербургской консерватории), концерт

¹ В 20-е годы композитором был написан не дошедший до нас концерт а-молл, который Лист играл летом 1827 года в Лондоне. Слышавший это сочинение пианист и композитор И. Мошелес отметил в нем «хаотические красоты»; он утверждал, что по своей трудности концерт превосходит все известные ему сочинения. От этого концерта сохранился только отрывок, напечатанный в академическом собрании сочинений Листа под заголовком «Malédiction» («Проклятие»; название исходит не от Листа).

² Черновой автограф произведения, относящийся к этому времени, хранится в отделе рукописей Государственной Публичной Библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (два отрывка из автографа опубликованы в книге Я. Мильштейна «Ф. Лист», т. I. М., 1956, стр. 288—292 и 298—300). Сравнение этой ранней редакции и окончательной наглядно показывает, какую огромную работу проделал Лист, стремясь к наиболее совершенному воплощению своего замысла.

³ Переработан в 1853 г., некоторые изменения сделаны и в 1856 г. Концерт посвящен Анри Литольфу, известному в то время бельгийскому пианисту-виртуозу и композитору.

постепенно входит в репертуар всех крупнейших пианистов Западной Европы.

В России первый концерт был впервые исполнен пианистом И. Нейлисовым в марте 1864 года в концерте Бесплатной музыкальной школы с оркестром под управлением Балакирева. Произведение это встретило весьма сочувственное отношение передовой музыкальной общественности России того времени. В последующее время первый концерт Листа входил в репертуар величайшего русского пианиста С. В. Рахманинова. Гениальный пианист с особой полнотой раскрыл содержание произведения. Современная печать определила исполнение этого концерта Листа Рахманиновым как «ослепительное», особо отмечая в нем «соединение огненной стремительности с прозрачной легкостью и мощной полнотой звука»¹.

В советское время первый концерт Листа остается одной из наиболее любимых нашими слушателями и пианистами пьес этого жанра. В числе лучших советских исполнителей концерта могут быть названы Л. Оборин, Э. Гилельс, С. Рихтер.

Концерт Es-dur — произведение блестящее, вдохновенное. В нем главенствует светлое, жизнеутверждающее настроение. На это произведение Листа заметное влияние оказали сочинения Бетховена, прежде всего его третья, Героическая симфония и пятый фортепьянный концерт.

В концерте широко представлена также светлая, глубоко эмоциональная лирика, встречаются скерцозно-фантастические образы.

Концерт одночастен, но в нем легко выделить четыре более или менее самостоятельные и в то же время связанные между собой части. Их общий характер

¹ «Музыкальный современник», 1917, вып. 19, хроника, стр. 12.

и расположение соответствуют характеру и расположению частей симфонического цикла: первая часть выдержана в быстром движении, вторая — медленная лирическая, третья — скерцо, четвертая и последняя — быстрый блестящий финал. Части связаны непрерывностью переходов от одной к другой. Так, вторая часть непосредственно переходит в третью, третья — в финал. Связаны части и тематически. Четвертая часть, как отмечал сам Лист, «представляет собой только сжатое повторение употребленного ранее (музыкального материала.— Ю. Х.)... и не содержит ни одного нового мотива»¹.

Первая часть

Allegro maestoso. Tempo giusto. Es-dur

Первая часть концерта открывается проходящей в оркестре темой, которая является одновременно основной темой и всего концерта. Это светлый героический образ. Словно поднимается театральный занавес и разворачивается великолепное, торжественное представление с целой вереницей различных по характеру образов. Сама первая тема также время от времени появляется между ними, противостоит им и выполняет функцию своеобразного «стержня» развития, его «толкателя». Она пронизывает собой первую часть концерта, играет важнейшую роль в финале.

Дважды могучим призывом звучат у струнных начальные возгласы темы, дважды отвечают им прозрачные аккорды деревянных в высоком регистре; тотчас же вступает фортепьяно:

¹ Franz Liszt's Briefe, Bd I. Leipzig, 1893, стр. 273.

1 Allegro maestoso

Орк.

ff marc. deciso

ff

Ф-п.

Ряд могучих октавных пассажей фортепьяно, складывающихся из все более и более размашистых бросков, подводит к насыщенной энергией каденции¹, охватывающей огромный диапазон. В каденции основная тема растворяется в шумном звуковом потоке. Затем она вновь появляется в оркестре, но звучит более сдержанно по сравнению с первым проведением.

¹ В классическом концерте каденция представляла собой первоначально виртуозную импровизацию солиста, затем (со времени Бетховена) — выписывавшийся самим композитором виртуозный сольный эпизод в определенных «переломных» моментах развития музыки, например в первой части на грани разработки и репризы, репризы и коды. Лист отказывается в своих концертах от традиционных пространных каденций в строго определенных местах формы, заменяя их рядом более кратких сольных эпизодов-каденций фортепьяно, свободно и довольно равномерно размещенных по всему концерту.

Вторая тема (тема побочной партии¹) резко контрастирует с первой; она выдержана в лирических тонах и полна тонкой красоты, мечтательности:

slargando il tempo a piacere

Ф.п.

6

[p dolciss.]

6

Мелизмы, виртуозный быстрый пассаж, которым мелодия пышно «расцветает» к концу, составляют здесь не внешний, только «украшающий» придаток, а неотъемлемую часть самой темы. Начинается своеобразное «состязание» двух попеременно звучащих

¹ С нашей точки зрения, форму первой части можно определить как сонатное аллегро. Темой побочной партии при этом следует считать скорее всего лаконичную ми-мажорную тему, а не следующую до-минорную, так как последняя появляется лишь однажды в части. Двукратное сопоставление основной темы и темы побочной партии не укладывается в схему обычного сонатного аллегро; по-видимому, в данном случае Лист свободно переосмысливает принцип двойной экспозиции классического концерта.

тем; вторая тема, активизируясь, становясь патетичной, страстной, постепенно вытесняет первую; от нее остаются теперь лишь отголоски ритма аккордов деревянных:



Временно «победившая» вторая тема после этого преобразуется. В мелодии ее (исполняется кларнетом) страстный порыв сменяется элегическими интонациями:



Этим заканчивается начальный раздел первой части (экспозиция). В следующем разделе (эпизод, переходящий в разработку) появляется новая порывистая, беспокойная тема:



Тема эта ни в первой части, ни во всем концерте более не встречается.

Музыка становится напряженной, возбужденной. Мотивы первой и второй тем сплетаются, сталкиваются друг с другом. Мощь, стремительность движения быстро возрастают. Интонации основной темы, недавно звучавшие робким намеком, становятся все более вескими, значительными.

Напряжение разработки разрешается вступлением «во весь голос» первой темы (*animato*). Это проведение первой темы начинается с собой третий основной раздел части (репризу), в котором в новом освещении повторяется музыка первого раздела.

В репризе всецело господствует основная тема, вскоре же переходящая в ряд порывисто (*con impeto*) скатывающихся вниз громоподобных октавных пассажей фортепьяно¹. Динамизируется здесь и вторая, лирическая тема (во втором ее проведении).

Успокоение наступает в заключении части (когда), где на фоне арфообразных пассажей фортепьяно мотивы первой темы постепенно стихают, угасают. Заключительный пассаж, легкий и воздушный, подобный нежному дуновению ветерка, постепенно замирает в высоком регистре фортепьяно.

Вторая часть

Quasi adagio. H-dur

Вторая часть концерта написана в свободно трактованной форме вариаций.

¹ Прием игры октавами в обеих руках до Листа почти не встречался. Лист же широко применяет его, добиваясь этим чрезвычайно рельефной подачи темы. Нередко он прибегает к частичному заполнению октав аккордовыми звуками (пассаж *grandioso* в начале концерта в репризе), что дает очень компактное и мощное звучание.

Вариационные перевоплощения тем, непринужденное, почти импровизационное развертывание музыки — все это придает второй части черты рапсодичности, связывает ее с народным музыкальным искусством, прежде всего с родной Листу венгерской народной музыкой.

В начале части основная ее тема проходит у виолончелей и контрабасов в низком регистре, в минорном ладе. Она звучит здесь сосредоточенно, сдержанно и мрачно. Примечателен своеобразный ритм темы, подобный ритму главной партии первой части фортепьянной сонаты Бетховена «Аппассионата». Он сообщает этому высказыванию особую значительность:

5 Quasi adagio

Орк.

В-ль и К-б.

espressivo
p

В следующем проведении тема звучит в мажоре, в более высоком и светлом регистре. Основная мелодия поручена первым скрипкам, сопровождают ее мягкие аккорды остальных струнных инструментов. В этом проведении в теме выступают черты светлой пасторальности.

В третьем проведении тема опять преобразуется. Она исполняется на этот раз фортепьяно соло в еще более высоком и светлом регистре. Мелодия ее сопровождается округлыми фигурами аккомпанемента, воспроизводящими звучание арфы. Тема приобретает в таком оформлении характер светлого ноктюрна:

7

Ф-п.

con espressione

И т д

После ряда вариаций первой темы второй части начинается ярко драматический диалог фортепьяно и оркестра, в котором основу составляет одна из интонаций последней вариации:

8

Ф-п.

Орк.

Recit

tre corde

pesante

В-ль.

rinforz. espressivo

fp trem.

Musical score for the first system. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the upper staves with slurs and accents, and a bass line with chords and a steady rhythm. A dynamic marking of *p* (piano) is present, followed by a *cresc.* (crescendo) marking.

Musical score for the second system. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature and time signature remain the same. The music continues with a melodic line in the upper staves, marked with *A* (accents) and a slur. The bass line continues with chords and a steady rhythm, marked with *p* (piano).

Завершает вторую часть концерта новая тема. Появляющаяся у флейты на длинной трели фортепьяно и переходящая последовательно к кларнету, гобою, виолончели, тема эта звучит примиренно, успокаивающе:

Ф-п.

Флейта

dolce espress.

В самом конце части, как далекое воспоминание, постепенно замирая, проходит у кларнета основная ее тема.

Развитие музыки второй части не завершается устойчивой каденцией, подобно первой части, но обрывается на диссонирующем созвучии, после чего сразу же начинается следующая, третья часть концерта.

Третья часть

Allegretto vivace. es-moll

Третья часть концерта — скерцо (скерцо обычно представляет собой пьесу шутливого, юмористического характера). Данное скерцо обладает специфической выразительностью. Музыка его фантастична, одновременно четкая ритмическая пульсация придает этой части танцевальный оттенок. По замыслу Листа¹, скерцо должно было явиться «переходным контрастом» к финалу произведения. Это своего рода интермеццо, где «действие» перед решительным столк-

¹ Franz Liszt's Briefe, Bd I, Leipzig, 1893, стр. 275.

новением противоборствующих начал на какое-то время останавливается.

В основе скерцо лежат две темы, которые, чередуясь, проводятся по три раза каждая. Первой теме всегда предшествует тесно с ней слитое вступление. Оно звучит причудливо, таинственно:

Allegretto vivace

10
Треуг. *pp* Квартет pizz. 8
Треуг. *p* Квартет pizz. 3

Первая тема не менее фантастична, чем вступление. Шутливость, легкость сочетаются в ней с какой-то холодностью, механичностью:

11
p capriccioso scherzando
Треуг.
Валт.
f

Вторая тема части тоже танцевальна, но выдержана в ином, гораздо более светлом характере. Она вызывает в воображении образы эльфов из того ми-

ра народной сказочности, который не раз воспроизводили в своей музыке Мендельсон, Григ, сам Лист и другие композиторы. Примечательно использование в этой теме и в ее вариантах преимущественно одного высокого регистра, приближающее звучание фортепьяно к звучанию колокольчиков:

12 *s*

Ф.п.

Флейта *p* scherzando

Орк

Квартет pizz

13

В повторных проведениях обе темы каждый раз подвергаются вариационным видоизменениям. Эти видоизменения, однако, не затрагивают существа выразительности тем, а лишь расцвечивают, украшают их. Скерцо, складываясь из чередования двух родственных друг другу музыкальных образов, оказывается очень цельным.

В то же время, как и вторая часть, скерцо не имеет устойчивого заключения — на этот раз переход к следующей части, финалу, осуществляется даже без паузы, на непрерывном развертывании музыки. В этом сказывается перевес к концу произведения тенденции к связному, непрерывному развитию музыки.

Ф и н а л

Allegro animato. Allegro marziale animato. Es-dur

Финал первого концерта, как уже отмечалось, строится на сжатом повторении музыки всех трех предшествующих частей, причем происходит смысловое сближение ранее далеких друг от друга образов. Финал является выводом из всего предшествующего развития, его итогом.

Во вступлении к финалу (*Allegro animato*) в напряженном, неустойчивом звучании проходят темы первой части концерта. Здесь проскальзывают и попевки тем двух средних частей, что намечает дальнейший путь развития музыки.

Основой финала оказывается проведение музыки второй части концерта (*Allegro marziale animato*). Четкий маршевый ритм (пронизывающий и остальные разделы финала), а также быстрый темп и аккордовый склад придают здесь музыке второй части совершенно отличный от первоначального характер. По-новому, мощно и напряженно звучат в

финале основная тема и диалогический эпизод второй части, светло и ярко — ее заключительная тема. Место виолончелей в оркестровых отрывках «диалога» занимают теперь тромбоны.

Из скерцо в финале проскальзывают после повторения основной темы второй части лишь две вариации первой его темы (*sempre staccato e spiritoso; più mosso*)¹.

В конце заключения (коды) финала (*Alla breve. Più mosso*) круг развития музыки замыкается возвращением первой темы первой части концерта. Одновременно заключение оказывается новой стадией сближения тем первых трех частей — в нем появляется мелодия, близкая по интонациям первой теме первой части, основной теме второй части и второй теме скерцо:



Мелькают в коде и растворенные в общем светлом, торжественном звучании отголоски первой темы скерцо. Могучая «богатырская» поступь основной темы концерта завершает произведение.

ВТОРОЙ КОНЦЕРТ

Второй фортепьянный концерт Листа создавался им в течение многих лет. Эскизы к нему относятся еще к концу 30-х годов, т. е. почти к тому же времени, что и наброски первого концерта. Первоначаль-

¹ Дополнительный контраст, который давало скерцо в масштабе всего цикла, оказывается ненужным в финале, призванном объединить основные образы концерта.

ный вариант четыре раза перерабатывался (в 1849, 1853, 1857 и 1861 годах). Концерт посвящен ученику Листа Гансу Бронсарту, впервые исполнившему его с оркестром под управлением самого Листа в 1857 году в Веймаре.

Второй концерт Листа постепенно завоевывал признание. Индивидуальные особенности концерта создавали значительные трудности трактовки, а сам Лист уже не выступал публично как пианист. Путь на концертную эстраду этому произведению проложили ученики Листа, под его наблюдением разучивавшие концерт. Все же первый концерт, превосходя второй блеском и эффектностью, оставался и остается более популярным.

В России второй концерт начал исполняться почти одновременно с первым — с середины 60-х годов. Как и первый концерт, он встретил, в общем, сочувственное отношение передовой музыкальной общественности. Чайковский в одном из своих критических фельетонов прямо советовал пианистам исполнять «превосходные концерты Листа»¹. Кюи указывал, что «весь концерт кипит той неподдельной жизнью, которая делает Листа истинным художником, а его два концерта — замечательнее концертов всех его предшественников»². Одним из первых исполнителей А-диж'ного концерта в России был замечательный пианист Н. Г. Рубинштейн.

В наше время второй концерт Листа исполняется почти так же часто, как и первый. Крупнейшие советские пианисты играют его в своих концертах. Тонким интерпретатором второго концерта Листа был К. Н. Игумнов. В числе лучших советских ис-

¹ П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М., 1953, стр. 124.

² «Санкт-Петербургские ведомости», 1865, № 100.

полнителей этого произведения могут быть названы также Г. Нейгауз, Я. Флиер.

Общий характер музыки второго концерта несколько иной, чем в первом. Музыкальные образы его зачастую более тонки, менее плакатны. Одновременно второй концерт более «пестр». В нем много красочных сопоставлений, контрастных музыкальных мыслей, как бы «перемен действия». Этому произведению, несомненно, присущи черты рапсодичности. Большее значение приобретает в нем лирика. Но налицо и определенные черты сходства в содержании первого и второго концертов. Активное, действенное начало, светлое, радостное мировосприятие здесь также побеждают. Видный русский музыкальный критик XIX века Г. А. Ларош определил второй концерт как ряд «быстро сменяющихся фантастических видений, тревожных и мрачных, но внезапно разрешающихся торжественным маршем»¹.

Новое содержание определяет и иное, сравнительно с первым концертом, соотношение партий солирующего фортепьяно и оркестра. Фортепьяно звучит во втором концерте более слитно с оркестром, не выделяется из общего звучания столь рельефно, как в первом концерте.

Второй концерт одночастен. Строение его в общих чертах напоминает строение первых частей сонатных и симфонических циклов (сонатное аллегро). Вместе с тем в нем отчетливо выступают своеобразные черты, характерные для Листа.

Так, Лист сопоставляет здесь как самостоятельные и равноправные целый ряд контрастных музыкальных образов. При этом каждая из тем развивается тотчас же после ее изложения, до появления но-

¹ Г. Ларош. Н. Г. Рубинштейн. Газета «Голос», 1881. № 157.

вой темы. Поэтому разработка в концерте выделяется лишь как этап более интенсивного, сравнительно с экспозицией, развития.

В репризе концерта достигается предельное сближение контрастных ранее образов. Для этого Лист новым оформлением придает им новый характер, подвергает их «жанровой трансформации».

Концерт открывается непосредственно своей основной темой. Исполняемая в медленном темпе одними деревянными инструментами, она воспринимается здесь как лирический образ, полный сдержанной томной элегичности и одновременно скрытой страстности:

14 Adagio sostenuto assai
Кл. Фл.

Орк.

Фар.

dolce soave

F. m. m.

В следующих проведениях тема постепенно приобретает бóльшую определенность, вырастает в своем звучании. Одновременно она драматизируется; отдельные ее интонации повторяются все чаще, все настойчивее. Вскоре — после задумчиво-скорбной фразы валторны (*un poco più mosso*) — остаются только отдельные интонации темы, переходящие от инструмента к инструменту (гобои, виолончель и т. д.). Первый круг развития темы исчерпан. Лишь на мгновение в каденции фортепьяно очертания темы восстанавливаются как последнее напоминание.

На фоне «вихревых завываний» вступает в густом и низком регистре фортепьяно вторая тема. Она воспринимается как суровый и одновременно торже-

ственный героический марш. Фортепьяно здесь как бы воспроизводит тяжеловесное звучание медной группы оркестра, периодические повторения звуков в глубоких басах напоминают удары колокола:

15 *Listesso tempo*

Ф-п

sf marcato assai

sf

sf

sf

Несколько раз проходит эта тема у фортепьяно в сопровождении усиливающихся «вихрей» в оркестре. Музыка становится все более напряженной и стремительной.

Вступает третья, порывистая тема. Острые, импульсивные реплики чередуются в ней со скерцозно-танцевальным движением:

16 *Allegro agitato assai*

Ф.п.

f

Allegro agitato assai

Орк.

Струнные *ff*

fff

p *cresc.*

Скр.

p

Далее тема более мощно звучит в оркестре. Напряженное развитие отдельных мотивов обрывается на острых вопросительных интонациях. Шумный аккордовый пассаж фортепьяно связывает данный раздел со следующим.

Четвертая тема вступает у труб и валторн. Страстный порыв и одновременно скованность характеризуют этот образ. Тема воспринимается как выражение грозной стихийной силы:

17 Tutti *Un poco più mosso*

Орк.

Развитие четвертой темы, очень напряженное, с переключками фортепьяно и оркестра на отдельных отрывках темы, завершает собой первый раздел концерта (экспозицию).

Следующий раздел (разработка) ограничен от первого небольшой фортепьянной каденцией импровизационного характера (*Tempo del andante*), которая в противовес бурной, беспокойной музыке конца первого раздела звучит мягко, умиротворенно, идиллически-мечтательно.

Нежно и выразительно исполняют струнные лирический вариант четвертой темы. Эта мелодия, особенно завершающий ее мелодический оборот, тотчас же подхватываемый басами, готовят возвращение первой темы:

*Allegro moderato
dolce espressivo*

18

Орк.
Струнные

Первая тема (которая и открывает собственно разработку) появляется в новом варианте. Мелодию ее поет солирующая виолончель.

Далее появляется новая светлая, идиллическая тема¹:

19

Ф-п.
con abbandono

В процессе развития она постепенно драматизируется, но вскоре же вновь окрашивается в мягкие, спокойные тона. На фоне тончайшего ажурного рисунка фигураций у фортепьяно солирующий гобой воспроизводит лирический вариант четвертой темы,

¹ Эта тема составляет основу эпизода внутри разработки

звучавший в переходе к разработке. Безмятежную песнь гобоя продолжает флейта, затем следуют прозрачные пассажи фортепьяно. Этот лирический раздел разработки особенно оттеняет следующие ее разделы (*Allegro deciso*; *L' istesso tempo*; *sempre Allegro*), в которых развитие проходит в острых драматических столкновениях тем.

Элементы различных тем в этих разделах постоянно соединяются, сплетаются. Это ведет к возникновению из «старого» материала новых, «синтетических» по своей выразительности музыкальных образов. Так, в начале *Allegro deciso* даны в одновременном соединении четвертая тема, проходящая в глубоких басах, и вторая тема, порученная медной группе. Фортепьяно здесь как бы «аккомпанирует» этим темам. Последовательный охват широкого регистра фортепьяно октавными переносами аккордов, дающий благодаря использованию правой педали постепенное накопление мощности звучания, позволяет фортепьяно соперничать с полным оркестром. Несомненно, что прием этот, позволяющий использовать фортепьяно для сопровождения всего оркестра (*tutti*), является новым и характерным для концертного стиля Листа.

Последняя часть концерта (реприза, *Marziale, un poco meno allegro*) проходит на значительном протяжении в четком маршевом ритме, в возвращающейся здесь основной тональности произведения—ля мажоре; это объединяет и сближает контрастные ранее темы. Здесь проводятся не все темы концерта и не на равных началах. Господствует первая тема, которая и открывает собой заключительную часть произведения. Маршевый ритм придает первой теме в этом ее проведении торжественный, театрально-пышный характер.

Построение репризы очень свободно. Темы здесь не просто излагаются по порядку в их новом каче-

стве: как и в разработке, интонации различных тем нередко тесно сплетаются друг с другом.

В целом в репризе можно выделить пять более или менее ясно разграниченных разделов. Первый из них — «маршевый» вариант основной темы концерта с «инкрустированными» в ее развитие элементами других тем (третьей и четвертой).

Следующий раздел (*Un poco animato*) строится на варьированном проведении третьей темы. В третьем разделе вновь возвращается первая тема, но уже в виде светлого ноктюрна, с колышущимися фигурами сопровождения у фортепиано (*Un poco più mosso, tempo rubato*). Этот ее вариант наиболее близок к первоначальному изложению. К третьему разделу тесно примыкает построение, в котором проходит тема эпизода из разработки (см. прим. 19); весь этот раздел воспринимается как лирическое отступление, как эпизод в репризе, подобный по своей выразительной функции эпизоду в разработке. Далее, в четвертом разделе (*Allegro animato*) развиваются интонации первой темы, проскальзывающие в легком, воздушном скерцозном звучании. Наконец, следует заключительный раздел (*Stretto, molto accelerando*), где во все более ускоряющемся темпе проносятся еще раз отголоски маршеобразного варианта первой темы, а также элементы второй и четвертой тем. В этой радостной, светлой музыке получает завершение пестрая вереница образов репризы концерта.

ПАТЕТИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ

«Патетический концерт» возник несколько позднее рассмотренных выше концертов; первая редакция его появилась в 1850 году. Концерт предназначался первоначально для одного фортепьяно соло.

В последующие годы Лист дважды перерабатывал «Патетический концерт», оба раза — уже для двух фортепьяно. Наконец, незадолго до смерти Листа один из его учеников под наблюдением композитора переложил произведение для фортепьяно с оркестром, то есть для обычного концертного состава.

«Патетический концерт» известен более всего в редакции для двух фортепьяно, которую мы далее и рассмотрим.

По своей художественной ценности «Патетический концерт» уступает первому и второму концертам Листа. Причиной этого является прежде всего мало подходящий для жанра концерта инструментальный состав: использование двух фортепьяно, т. е. инструментов, одинаковых по своим тембровым возможностям, приводит к однообразию звуковых красок, ограничивает роль диалогических переключек, характерных для жанра концерта. Наконец, и сами темы этого сочинения менее оригинальны и выразительны сравнительно с темами первого и второго концертов.

И все же «Патетический концерт» — произведение впечатляющее. В репертуаре оригинальных произведений для фортепьянного дуэта он занимает видное место.

Структура «Патетического концерта» значительно проще по сравнению с концертами *Es-dur* и *A-dur*. Концерт одночастен; он написан в форме сонатного аллегро (с некоторыми небольшими отступлениями от традиционной схемы, обычными для композиторов-романтиков). В то же время здесь последовательно проведен принцип монотематизма — основные темы концерта при всем их отличии друг от друга оказываются глубоко родственными, составляют варианты одной его главной темы.

Концерт лишен какой-либо выраженной словами программы — эпитет «патетический» в заглавии концерта определяет характер его музыки, его содержание только в самом общем плане. Однако сами музыкальные образы и направление их развития выявляют вполне определенную идейную концепцию, раскрывающуюся в произведении обобщенно, без сколько-нибудь значительной конкретизации. Концепция эта имеет явно героический характер и родственна концепции симфонической поэмы Листа «Тассо». «Патетический концерт» — это словно глубоко прочувствованная повесть о напряженных исканиях и борьбе героя, о его гибели и посмертном торжестве его идеалов.

Концерт открывается развернутым вступлением, которое звучит чрезвычайно взволнованно, страстно. Основной образ вступления — энергичная, подвергающаяся напряженному развитию тема:

20 *Allegro energico.*

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система — для первой фортепиано (p. I), вторая — для второй фортепиано (p. II). Темп обозначен как *Allegro energico.* Динамика — *ff*. В начале ноты имеют акцент (>). В нижней части второй системы ноты подписаны словом *Vella*.

После каденции первого фортепьяно вступает главная тема концерта, вслед за темой вступления характеризующая образ неназванного героя произведения. Вначале она звучит порывисто, страстно и вместе с тем томно-мечтательно:

и т. д.

Вторая часть темы полна «ораторского» пафоса утверждения, сочетающегося с напряженным и страстным исканием¹:

22

8

Ф-п. I

molto rinforzando ed appassionato

Ф-п. II

¹ Эта часть темы (в которую входит, органически сливаясь с новым материалом, и вариант первого элемента темы) напоминает тему главной партии сонаты h-moll Листа.



Беспокойными, взволнованными репликами начинается переход к новой теме (связующая партия). Вскоре здесь появляется уже знакомый слушателю материал вступления к первой теме, несколько измененный сравнительно со своим первоначальным проведением.

В мощном звучании обеих фортепьяно вступает новая тема (*Grandioso*). Она воспринимается как ярко контрастная предшествующему развитию музыки. Изложенная полнозвучными и протяжными аккордами, тема эта звучит как величественный, торжественный хорал. Но при всем своеобразии выразительности мелодия ее не оказывается «новой». Это перенесенная в мажор основная мелодическая попевка главной темы концерта (см. пример 23 на стр. 65).

Экспозицию завершает вариант той же темы (*quasi Fantasia*). Аккордовое сложение исчезает; мелодия здесь сопровождается легкими и прозрачными фигурациями, воспроизводящими звучание арфы.

23 Grandioso. Un poco meno allegro

Ф-п. I

ff *poco rall.*

Grandioso. Un poco meno allegro

Ф-п. II

ff *pp cresc. molto* *ff* *poco rall.*

quasi Timpani

A B V

a tempo

ff *poco rall.*

a tempo

pp *cresc.*

A B V

Эти фигурации, продолжающиеся по окончании мелодии, вводят в средний эпизод, заменяющий здесь обычную в сонатном аллегро классического типа разработку. В основе эпизода — новая мажорная тема светлого, умиротворенного (в своем начальном проведении) характера, близкая к темам некоторых пьес из «Утешений» Листа:

24 *Andante sostenuto*

Ф-п. II

p

rit.

Тема не воспринимается как продолжение предшествующего развития. Эпизод, который открывается ею, составляет как бы лирическое отступление от основной линии развития. Этой теме сейчас же противопоставляется другая, более экспрессивная, не лишенная оттенка элегичности:

25

Ф-п. II

espressivo

Данная тема — вариант первой темы эпизода. Ей отвечает главная тема, вернее, вторая часть главной темы (ср. прим. 22). Мажор, медленный темп, «журчащее» сопровождение совершенно преобразуют ее — она звучит здесь спокойно, нежно.

Трижды проходят в том же порядке темы эпизода, каждый раз в новом изложении. Первая тема эпизода звучит все более светло, радостно, вторая — все более элегично; в последнем своем проведении первая тема полна величия, торжественности, мощи, напротив, вторая тема в конце эпизода насыщена скорбной патетикой, почти трагична. Ее сопровождает (у второго фортепьяно) грозный рокот басов, напоминающий отдаленный гром, завывание бури.

Неистовым порывом урагана начинается реприза (*Allegro agitato assai*). Открывает ее возвращение в основной тональности *e-moll* главной темы, которая вводится сразу же со своей наиболее патетичной второй части¹. Реприза, сравнительно с экспозицией, более динамична, более насыщена острыми контрастами. Бурное изложение и развитие второй части главной темы неожиданно сменяется торжественным хоральным звучанием второй темы, украшенной блестящими пассажами в сопровождении (*Più moderato*)². Но успокоения не наступает. Вторую тему вскоре же сменяет построение, повторяющее материал связующей пар-

¹ Тема эта проходит здесь в неустойчивом гармоническом оформлении; лишь со вступлением темы побочной партии (см. ниже в основном тексте брошюры) достигается устойчивое звучание. В связи с этим рассматриваемое проведение темы главной партии можно считать и продолжением разработки, начало же репризы связывать с появлением темы побочной партии. В этом случае реприза окажется неполной (правда, позднее, уже в коде, тема главной партии снова появляется).

² Свособразие репризы заключается и в том, что вторая тема проходит здесь в той же тональности, что и в экспозиции (соль мажор).

тии экспозиции¹. Развитое и драматизированное, оно подводит к построению (*Sfretta*), где сталкиваются, переплетаются мелодические обороты темы вступления в переключке первого и второго фортепьяно. Напряжение достигает крайней степени. Музыка словно воспроизводит картину жестокой, напряженной битвы. Острые, сухие аккорды в конце этого построения (*staccato*) прямо ассоциируются с ожесточенными сабельными ударами. Внезапно удары эти смолкают; в унисонах, постепенно затихая и замедляясь в своем движении, как бы изнемогая, тяжело (*remarque pesante*) звучит мотив «героя» — вторая часть главной темы.

Суровый траурный марш, построенный на первой части главной темы (*Andante quasi Marcia funèbre*), возвещает о гибели героя².

Но произведение еще не окончено. Колорит постепенно проясняется; мягко и певуче, сопровождаемая светло струящимися фигурациями вступает основная тема эпизода (*sempre cantabile*)³. Как и в самом эпизоде, за ней следует ее вариант, звучащий здесь примиренно, почти просветленно. Музыка эпи-

¹ То обстоятельство, что связующая партия проходит в репризе уже после второй темы, к которой она вела в экспозиции, придает концерту черты «зеркальной» структуры. «Зеркальность» построения окажется особенно ясно выраженной, если начало репризы считать не с неустойчивого проведения темы главной партии, но с проведения темы побочной партии. Существенно в этом отношении и то, что далее, в коде, звучит в основной тональности ведущая тема произведения.

² Отметим, что аккордовая фактура и умеренный темп движения сближают здесь главную тему с темой побочной партии.

³ В коде музыка эпизода звучит в одноименном к основной тональности ми мажорс. Это придает произведению черты «дополнительной» сонатности (тональное противоречие главной темы и темы эпизода в коде находит разрешение).

зода, обозначавшего ранее отстранение от основной линии развития, воспринимается здесь как воспоминание о светлом облике героя, боровшегося во имя чего-то великого, благородного. Сделанное им не умерло вместе с ним. Сознание этого растет, ширится. Триумфальное заключение на материале главной темы произведения сопровождается торжественным «колокольным перезвоном»; концерт заканчивается полновзвучными, мощными и светлыми аккордами.

«ПЛЯСКА СМЕРТИ»

Помимо первого и второго концертов, Листом, как уже отмечалось, написан целый ряд произведений для фортепьяно с оркестром, не являющихся концертами в собственном смысле слова.

Лучшим, наиболее значительным из таких сочинений является, бесспорно, «Пляска смерти».

Б. В. Асафьев писал об этом произведении Листа: «Пляска смерти» Листа — не симфония, и, однако, это глубочайшее симфоническое произведение, музыкально-пластически вновь вызвавшее в искусстве давнюю-давнюю традицию народных и ремесленно-горожанских «плясок смерти»¹.

На ее создание Листа вдохновило знакомство с произведениями немецкой и итальянской живописи, относящимися к XIV—XVI векам и отображающими мысль «о бренности всего земного».

По свидетельству современников, особое впечатление на Листа произвели два произведения.

Первое из них — серия рисунков «Пляска смерти» немецкого художника Гольбейна-младшего. Эта «сюита» рисунков символически изображала смерть

¹ Б. Асафьев. Глинка. М., 1948, стр. 53.

в виде пляшущей старухи, которая увлекала свои жертвы в дикую «пляску смерти».

Второе произведение, вдохновившее Листа на создание «Пляски смерти», — одна из фресок собора Санто-Кампо в Пизе, в Италии. Фреска эта носит название «Торжество смерти». Автор ее не известен¹. Центральный образ ее — смерть в виде уродливой старухи с крыльями летучей мыши и занесенной над жертвой косою. Смерть в центре фрески окружена скопищем прислуживающих ей чертей. В левой нижней стороне картины — блестящая охотничья кавалькада во главе с королем и королевой. На своем пути она встречает три открытых гроба. Справа на картине в тени деревьев собрались юноши и девушки; одни из них нежно беседуют, другие услаждают свой слух музыкой. Но смерть близка и уже ищет жертвы среди них. В центре картины нищие и калеки с мольбой простирают руки к приближающейся смерти. В левом верхнем углу — «благочестивые старцы» — отшельники, которых одних не затронул страх смерти. При всей наивности символики, фреске присуща большая выразительная сила.

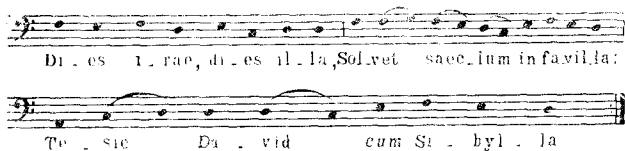
Лист познакомился с фреской «Торжество смерти» в 1838 году. В том же году Лист записал ряд набросков фортепьянной пьесы, которая по его замыслу должна была отобразить средствами музыки впечатление, произведенное на него знаменитой фреской². Работа над этой пьесой проходила с боль-

¹ Предположительно авторами ее называют братьев Лоренцетти. Некоторые приписывают ее Л. Орканья.

² Первоначально Лист думал о создании двух самостоятельных произведений — одного по мотивам рисунков Гольбейна-младшего, другого — в виде преломления образов фрески «Торжество смерти» (см. запись в дневнике Листа от февраля 1839 г. — в книге: M. d'Agoult. *Meine Freundschaft mit Franz Liszt*. Dresden, 1931, стр. 199—200).

шими перерывами в течение многих лет. Лишь в 1861 году пьеса эта была вполне закончена в изложении для фортепьяно с оркестром. Наряду с мотивами фрески «Торжество смерти» пьеса отразила также остро гротескный мотив «Пляски смерти» Гольбейна-младшего и других подобных же изображений того времени. Отсюда и ее название «Пляска смерти»¹.

«Пляска смерти» представляет собой парафразу, т. е. свободную фантазию на тему мрачного средневекового напева «Dies irae» — «День гнева»². Мелодия «Dies irae» с исключительной силой обобщения отобразила чувство безысходности, обреченности, упорно насаждавшееся церковью в эпоху Средневековья:



Мелодия «Dies irae» стала своеобразным символом гибели, смерти и в этом смысле охотно использовалась композиторами еще до Листа, например Берлиозом в его «Фантастической симфонии»³.

Как рассказывал сам Лист, образы «Торжества смерти» сразу же вызвали у него в памяти этот старинный напев. Естественно явилась мысль построить пьесу, рисующую образы фрески, на основе разработки мелодии «Dies irae».

¹ Тема «плясок смерти» занимала Листа и впоследствии. В 1882 году она получила национальное венгерское преломление в его «Чардаше смерти» (издан лишь в 1951 г.).

² Текст этого напева повествует о «страшном суде».

³ Мелодию «Dies irae» разрабатывали и русские композиторы: Чайковский, Рахманинов, Мясковский и другие.

Мысль эта была чрезвычайно удачной. «Пляска смерти» — одно из лучших фортепьянных произведений Листа и одно из лучших его сочинений вообще. Виднейшие представители передовой русской музыкальной общественности XIX века очень ценили эту пьесу, ставили ее выше всех прочих фортепьянных сочинений Листа. Чайковский в одном из своих «Музыкальных фельетонов» писал о «Пляске смерти»: «...превосходную, в высшей степени характерную тему Лист разработал с великим, достойным удивления мастерством... он сумел совокупить все богатство своей оркестровой и гармонической техники, чтобы вызвать в слушателях представление тех фантастических ужасов, какими полна средневековая пляска смерти»¹. Ряд восторженных отзывов о «Пляске смерти» оставили представители «Могучей кучки», познакомившиеся с ней еще в середине 60-х годов. «Danse macabre»... — писал Бородин, — по моему мнению, самая сильная вещь из всего репертуара для фортепьяно с оркестром — по новизне идеи и формы, красоте, глубине и силе темы, оригинальности инструментовки...»². Мусоргский, называя «Пляску смерти» «давящей и щемящей», сравнивал ее по силе художественного воздействия с «Бурлаками» Репина³. Сам Мусоргский оставил произведение, по замыслу перекликающееся с «Пляской смерти» Листа, — вокальный цикл «Песни и пляски смерти». Кюи также высоко ценил произведение Листа. Он считал, что «по своей мистической глубине, по оригинальности формы и, вместе с тем, по внешнему эффекту это не только

¹ П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М., 1953, стр. 86.

² Письма Бородина, вып. III. М., 1949, стр. 169—170.

³ М. П. Мусоргский. Письма и документы. М.—Л., 1932, стр. 331 и 261—262.

лучший из существующих концертов, — это одно из величайших и типичнейших произведений современного искусства»¹. Ларош отмечал в этом сочинении Листа «подкупающие музыкальные красоты», хотя и находил, что, несмотря на них, «Пляска смерти» «производит действие почти мучительное, действие болезненное»².

«Пляску смерти» играли многие крупнейшие пианисты прошлого. Лучшим, по признанию самого Листа, ее исполнителем был Н. Г. Рубинштейн. Именно ему удалось заставить слушателей оценить всю драматическую силу и суровое величие этого сочинения — до исполнения пьесы Н. Г. Рубинштейном в Варшаве в 1867 году она не пользовалась успехом³. «Эта вещь... некогда потерпела полное фиаско, — писал Лист в одном из писем в 1881 году. — Николай Рубинштейн извлек ее из заточения и с большим блеском играл в Москве и Варшаве. Теперь она приобретает шансы стать репертуарной, заслужив одобрение некоторых настоящих знатоков и публики»⁴. В России «Пляску смерти» исполняли также А. Зилоти, Н. Лавров⁵.

По форме «Пляска смерти» представляет собой ряд вариаций на мотив «Diez iŕae». Использование вариационной формы здесь вполне оправдано. С одной стороны, вариационное развитие очень свой-

¹ Ц. Кюи. Избранные статьи. Л., 1952, стр. 351.

² Газета «Голос», 1879, № 24.

³ Впервые «Пляска смерти» была исполнена Г. Бюловом в Гааге в апреле 1865 г.

⁴ Franz Liszt's Briefe, Bd VII, Leipzig, 1902, стр. 319.

⁵ Первое исполнение «Пляски смерти» в России состоялось в феврале 1866 г. в Петербурге. Солистом выступил пианист Антон Герке.

В наше время «Пляску смерти» имеют в своем репертуаре Г. Гинзбург, Л. Оборин и другие советские пианисты.

ственно народной музыке, а мелодия «Dies irae», безусловно, может быть определена как народная, ибо хотя она впоследствии и служила ритуальным католическим песнопением, самое возникновение ее связано с большими народными движениями позднего Средневековья¹. С другой стороны, вариационная форма как нельзя лучше подходит к художественному заданию, позволяя одновременно отобразить и общее — господство одного настроения обреченности, безысходности, и частное внутри этого общего — различные конкретные формы проявления «торжества смерти».

Само варьирование вполне подчинено в «Пляске смерти» определенному художественному замыслу. Как это часто встречается в парафразах, варьирование временами прерывается, уступая место свободным авторским высказываниям. Вариации соединяются в группы, каждая из которых соответствует одной образной картине, одному этапу развития. Каждая из обозначенных Листом шести вариаций на деле состоит из ряда вариаций. Прием объединения вариаций в группы позволяет избежать чрезмерной дробности музыкальной ткани; в результате образуется ряд тематически связанных между собой музыкальных картин, последовательно раскрывающих художественную идею.

Безоговорочное отождествление тех или иных моментов произведения с определенными образами рассмотренной выше фрески «Торжество смерти», равно как и вообще детальная «расшифровка» произведения, вряд ли оправданы².

¹ Интересно, что Чайковский в своей «Новогреческой песне» также разрабатывает мотив «Dies irae» вариационно.

² Чайковский в фельетоне, отрывок из которого приводился выше, отмечал: «Мне кажется, что композитор имел в виду выразить лишь общее впечатление, производимое картиною

Но все же следует заметить, что в ряде случаев музыка пьесы вызывает вполне ясные, конкретные ассоциации.

«Пляска смерти» открывается могучими «колокольными» ударами фортепьяно, звучащими подобно набату. На этом фоне сурово и непреклонно провозглашается медными и деревянными духовыми инструментами тема «Dies irae». Мелодия излагается не полностью — пропозитивно громкий возглас оркестра обрывает ее проведение. Шумный, взметающийся вверх и тотчас же скатывающийся в глубокие басы пассаж фортепьяно опять вводит интонации темы, но новый возглас оркестра обрывает ее уже в самом начале. Диалогическая перекличка продолжается и дальше, причем громовые возгласы оркестра учащаются, а интонации темы активизируются, ускоряются, в то же время меняя свои очертания. Еще более размашистый пассаж фортепьяно завершает этот исполненный драматизма вступительный раздел произведения и подводит к первому полному проведению темы.

Тема проходит здесь в оркестре в более оживленном темпе, сопровождаясь в основной своей части (см. первую строку нотного примера 26) мощными аккордовыми тремоло фортепьяно; окончание темы (см. пример 26, вторая строка) дважды повторяется, каждый раз во все более могучем звучании.

После этого начинается варьирование темы. В первых вариациях Лист оставляет мелодическую линию темы почти неизменной, варьируя ее гармоническое и

пляски смерти, несколько не задаваясь мыслью при каждом появлении темы нарисовать грустные обстоятельства, среди которых коса смерти пожинает то царя, то купца, то хлебопашца» (П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, М., 1953, стр. 86).

фактурное оформление, наслаивая на нее новые мелодии-подголоски, давая тему то целиком, то без окончания. Сохраняется здесь и основная тональность пьесы — ре минор.

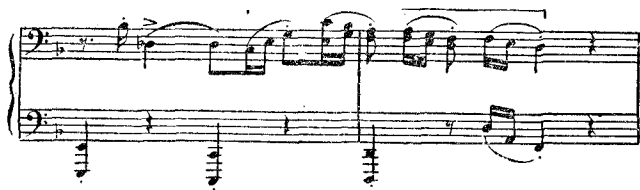
Если во вступительном разделе и при первом изложении мелодия темы проходила на фоне выдержанных резко неустойчивых созвучий, в следующем кратком эпизоде (*Allegro moderato*), порученном солирующему фортепьяно, она получает богатую, хорального плана гармонизацию. Тема звучит здесь в спокойном, неспешном темпе, чеканно, грузно и вместе с тем несколько торжественно. Окончание мелодии не появляется. Данное проведение темы является промежуточным, вступительным к следующему.

В новой вариации (первая вариация, по обозначению Листа) темп движения несколько оживляется. На тему, проходящую в басах, наслаиваются новые мелодические голоса. Образуются как бы два плана музыки: с одной стороны, напев «Dies irae», словно символизирующий неодолимую силу рока, с другой — противостоящий ему музыкальный образ, исполненный большой энергии, воли; в причудливых изломах мелодии здесь, однако, одновременно ошутима и обреченность. Вариации присущ своеобразный гордый, «рыцарский» отпечаток:

27 *Allegro moderato*

Орк. *mf*

The musical score is for piano, starting at measure 27. It is marked *Allegro moderato* and *mf*. The score is written for piano, with a melody in the right hand and bass accompaniment in the left hand. The melody is in the key of D minor and features a series of eighth and sixteenth notes, with a prominent accent on the first note of the first phrase. The bass accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The score is presented in a single system with two staves.



Эти черты, а также появляющийся в конце темы ритм скачки, делают естественной мысль о связи данной вариации с изображением блестящей охотничьей кавалькады в «Торжестве смерти».

В следующей вариации (вторая вариация, по обозначению Листа) тема вновь проходит в басах, в сопровождении легких пассажей фортепьяно. Она звучит значительно и весомо, так как остается основным мелодическим голосом. Соло валторны воспроизводит одну из попевок нового мелодического голоса предыдущей вариации (см. отмеченную квадратной скобкой попевку на примере 27). Путем таких интонационных связей Лист достигает большого единства развертывания музыки.

Тема проводится здесь без окончания, после чего повторяется; затем дважды проходят ее заключительные попевки. Благодаря этому два проведения темы тесно объединяются, образуя одну группу вариаций. Словно гулкие шаги приближающейся смерти звучит тема в басовом регистре; из пассажей фортепьяно вырастают стремительные глиссандо.

Очередная группа вариаций (третья вариация, по Листу) открывается соло фортепьяно, которое вводит, как может показаться, совершенно новую тему. Она строится на все более расширяющихся бросках

вверх от одного звука, подчеркнутых синкопами, и, исполняемая фортепьяно в мощных октавных удвоениях, звучит грозно и очень напористо:

28 *Allegro vivace*

Ф.п.

p

cresc.

p

f

Внимательный анализ показывает, что эта «новая» тема (по крайней мере ее ведущая начальная попевка) представляет собой лишь вариант (так называемое «зеркальное обращение») мелодии «Dies irae».

Вся рассматриваемая группа вариаций строится на совмещении этой «новой» мелодии и темы «Dies irae», проходящей в более быстром движении в глубоких басах. Беспокойный ритм, который придан здесь теме «Dies irae», воспроизводит ритм скачки, отмеченный нами в одной из более ранних вариаций:

29 **Allegro vivace**

Ф-п. *mf*

Орк. **Allegro vivace**
P leggiero (*v*) (*v*)

Как и в предыдущей группе, сначала дважды проводится основная часть темы (без окончания), затем дважды дается ее окончание. Таким образом, два проведения темы снова объединяются в одно целое. После этого данный отрывок музыки без существенных

изменений повторяется, образуя целостный, очень драматический по характеру эпизод.

Резкое изменение характера музыки приносит с собой новая группа вариаций (четвертая вариация, по Листу). Темп сразу же замедляется; интонации темы проводятся у фортепьяно в виде канона: еще до окончания попевки в одном голосе она же вступает в другом голосе, затем в третьем и так далее. Музыка звучит спокойно, подобно молитве, церковному пению:



Эпизод этот может быть связан с одним из мотивов фрески «Торжество смерти» — с изображением «святых» отшельников, отрешившихся от всего земного и утративших страх смерти.

Подобная новая «точка зрения» prepares дальнейшее изменение характера музыки — появление мажорных вариантов темы «Dies irae», звучащих мягко, успокаивающе, «убаюкивающе». Примечателен здесь отход от основной тональности — трагического ре минора, который до этого неукоснительно выдерживался, — музыка проходит в си мажоре. Образ воспринимается как светлая греза¹. Спокойно, прими-

¹ Этому отрывку может быть дано и другое толкование: смерть принимает привлекательный облик, обманывая свою жертву. Не случайно по колориту и музыке отрывок близок



Ф. Лист за фортепяно

С рисунка Анри Шеффера (Женева, 1836 г.)




Фрагмент (центральная и правая части) фрески «Торжество смерти» (собор Санто-Кампо в Пизе, Италия)
Со старинной гравюры

ренно, постепенно затихая и истаявая, звучит далее вариант темы у кларнета:

31 *Andante dolce*

Кларнет

Ф-п.



Неожиданно в стремительном движении *Presto* возникает причудливый, изломанный, приплясывающий мотив в ре миноре (вариант окончания темы). Развейная все грезы, он возвращает к основному настроению произведения, обозначает переход к следующему разделу — собственно «пляске смерти» (отсюда, по Листу, начинается пятая вариация).

Вначале тема «*Dies irae*» проходит здесь в одном голосе, затем последовательно во всех голосах (фугато). Это создает эффект постепенного вовлечения в дикий танец все новых и новых участников. С самого начала пляски устанавливается своеобразный колорит — сухое стаккатное звучание фортепьяно словно воспроизводит стук костей:

32 *Vivace (fugato)*

Ф-п.



к одному из эпизодов «Лесного царя» Шуберта, где Лесной царь пытается завоевать доверие ребенка.

В стремительном вихревом движении несется пляска. Равномерное движение чередуется в ней с порывистым приплясыванием. Пронесаются и мажорные варианты темы, но они не вносят успокоения. Мажорность придает интонациям «Dies irae» особенно грозный, жуткий отпечаток, воспринимается как торжество, ликование самой смерти.

Если в первых группах вариаций выдерживалась одна тональность — ре минор, то в данном разделе музыка постоянно переходит от одной тональности к другой, как в разработке сонатного аллегро. В процессе варьирования темы «Dies irae» ее очертания здесь очень меняются, возникают варианты, далекие от темы. Так, большое значение приобретает плясовая попевка:



Однако к концу раздела мелодические контуры темы вновь проясняются; она проводится в виде стремительной пляски, в диалогической переключке соло фортепьяно и оркестра:

34

Ф-п. *pp* *ff* Орк. *ff*

Новую грань формы обозначает каденция фортепьяно. В средней ее части тема принимает облик «веселой охотничьей музыки» (ремарка Листа «*quasi Corni di caccia*» — «подобно охотничьим рогам»). Тема звучит здесь в очень далеком от основной тональности фа-диез мажоре. Постепенно, однако, колорит музыки меняется. В конце каденции тема дважды проходит в своем первоначальном облике, в грозном и могучем звучании.

Призывные фанфарные возгласы валторны вводят в последний основной раздел пьесы (шестая вариация, по обозначению Листа). В начале его темп заметно замедляется. Это резко выделяет заключительный раздел, обеспечивает особое напряжение внимания у слушателя. Огромное значение в данной части пьесы приобретает свободный вариант темы, в котором вновь ясно проступают черты хоральности. Сочетание подобного рода выразительности с напористостью фанфарных попевок и призывных возгласов придает музыке черты гротескности:

35 Орк. tutti

Валт.

ff

fff

Возможно, что этот раздел навеян эпизодом «черной мессы» из финала Фантастической симфонии Берлиоза (где также используется тема «*Dies irae*»).

Как и в начале собственно «пляски смерти», в заключительном разделе широко привлекаются сухие, «стучащие» стаккатные звучания. Им противостоят

громогласные «стенания» первых скрипок, составляющие немаловажный штрих в причудливой и мрачной музыкальной картине.

Неуклонное нарастание напряжения ведет к обширной фортепьянной каденции. На фоне выдержанной неустойчивой гармонии в ней вновь дважды проходит основная часть темы «Dies irae». По характеру звучания это проведение темы сходно с проведением ее в начале пьесы. Далее — уже после каденции — разрабатывается окончание темы, причем оно дается здесь почти в таком же оформлении, в каком звучало в одной из вариаций первого раздела, сочетаясь с глиссандо фортепьяно, заставляющими вспомнить глиссандо одной из самых ранних вариаций. Это сообщает округлость форме произведения, показывает близость окончания «пляски».

В последнем, еще более мощном проведении напев «Dies irae» звучит по-прежнему сурово, непреклонно, выступая символом непобедимости смерти. Круг развития замкнут. Грозная лавина расходящихся хроматических пассажей фортепьяно и оркестра завершает произведение.



ХОХЛОВ Юрий Николаевич
ФОРТЕПЬЯННЫЕ КОНЦЕРТЫ Ф. ЛИСТА

Редактор *Т. Соколова*

Техн. редактор *Э. Готлиб*

Подписано к печати 2/VI 1960 г. А 05276. Форм. бум. 70×108¹/₃₂.
Бум. л. 1,88. Печ. л. 3,76. Уч.-изд. л. 3,26. Тираж 9 000. Заказ 95.

Московская типография № 6 Мосгорсовнархоза.