Бакинская Музыкальная академия

Диссертация студентки 2-го курса магистратуры

фортепианного факультета

Бакинской Музыкальной Академии

Багировой Ругии Джахангир г.

На тему: «Пианистическая реформа Ф. Листа»

Научный руководитель:

профессор Абаскулиев О.Г.

Баку-2010

Пианистическая реформа Листа открыла новую эру в развитии фортепианного искусства. До Листа фортепиано далеко не всегда придавали то значение, которое оно заслуживает. К тому было много предпосылок, не последними являлись технические несовершенства инструмента. Правда, фортепиано издавна фигурировало в творчестве большинства композиторов, и слова Листа, что оно занимает первое место в инструментальной иерархии, нельзя считать каким-то откровение. Это могли бы сказать и Гайдн, и Моцарт, не говоря уже о Бетховене, Вебере и Шуберте.

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

Для Листа очень рано создалась необходимость решить вопрос о взаимоотношениях фортепиано и оркестра. *Чем же отличаются условия фортепиано от специфики оркестра.* Прежде всего, оркестр обладает преимуществом массы инструментов и разнообразия звуков. С этим фактором композитор не имеет права не считаться. Целый ряд звучаний, с легкостью воспроизводимых оркестром, для пианиста представляет огромные трудности. Так в оркестре не составляет особого труда взять аккорд во всех регистрах одновременно, а на фортепиано это, строго говоря, невозможно, ибо исполнитель здесь один и ограничен своими десятью пальцами; в оркестре легко вести одновременно несколько разных по тембру, сталкивающихся и перекрещивающихся голосов, на фортепиано это осуществимо лишь условно.

Словом, фортепиано, несмотря на всю свою универсальность, инструмент, не обладающий от природы разнообразием красок, инструмент с быстро затухающим звуком.

В силу этого Лист изначально должен был найти такие средства и приемы, которые бы компенсировали вышеуказанные недостатки инструмента.

Сложность данной задачи трудно преувеличить; предстояло произвести переворот во всех привычных способах использования инструмента. Ведь кроме Бетховена прозревшего оркестровую природу фортепиано и заложившего фундамент современной фортепианной техники, никто никогда даже не пытался передать на фортепиано все краски большого оркестра. Однако все сделанное Бетховеном -, открытие высоких и низких регистров, широкое применение педалей, облагораживание и обогащение звучаний,- остались втуне для пианистов, и рассматривалось ими как нечто грубое, лишенное чувства меры. Лист видел, что большинство пианистов не питает доверия к возможностям своего инструмента, а переложения оркестровых произведений на фортепиано поражали своей убогостью и монотонностью.

Лист действовал смело и решительно. Уже в первом своем крупном переложении («Фантастическая симфония» Берлиоза) он ставит целью не частичное и условное подражание оркестру, а полное универсальное воспроизведение оркестровых звучаний. «Я назвал мой труд фортепианной партитурой…». И Лист достиг на этом пути несомненного успеха: старое представление о фортепиано было навсегда разрушено, сомневаться в его способности передавать жизнь всех инструментов вместе взятых стало невозможно.

Даже Шуман, не разделявший листовских воззрений на фортепиано, увидел в этом произведении нечто принципиально новое, названной им «симфонической трактовкой фортепиано».

Однако переворот произошел не сразу и не без борьбы. Нововведения столь смелые и решительные, вызвали резкую оппозицию со стороны приверженцев старого клавирного искусства. В самом деле, как мог человек, ухо которого привыкло к грациозной, филигранной игре Фильда и Гуммеля, реагировать на стремительную и бурную игру Листа. Пианистический язык его был для него новым и непонятным, требовалось время, чтобы научить понимать его. Даже Глинка резко критиковал Листа, и поставил его манеру игры гораздо ниже исполнительства Фильда, Гуммеля и даже Тальберга.

Противоположные мнения высказывали Стасов и Серов, побывавшие на концерте Листа и высоко оценившие талант и технические возможности музыканта. Они увидели в Листе глубокого художника и поэта.

***«Симфоническая трактовка фортепиано»***

Симфоническая трактовка фортепиано основывается на двух мощных средствах: способе ***аль фреско*** и способе ***колористического обогащения.***

Средства эти нельзя считать независимыми друг от друга. Метод «аль фреско» (полнозвучие) с необходимостью ведет к усилению колорита, к раскрепощению и красочному обогащению инструмента.

Способ «***аль фреско».***

До Листа этот метод не был в почете, считался грубым и нехудожественным. Мастера, воспитанные на принципах старого клавирного искусства часто жертвовали концентрированным полнозвучием ради достижения совершенства единичных звуковых контуров.

Лист уже с молодых лет исходит из противоположных принципов. Он использует инструмент во всей его гармонической полноте, смело расширяет пользование клавиатурой, распространяет звуковой материал на все регистры. Лист, в отличие от старых мастеров, конструирует свои пассажи так, чтобы они охватывали возможно большее количество клавиш. Наиболее ярко тенденция к полнозвучию проявляется в арпеджиообразных пассажах. Она резко отличается «жидких» арпеджий старых мастеров. На примере трех редакций «Этюдов трансцендентного исполнения» можно проследить процесс постепенного сжатия пассажей. Там где нельзя взять аккорд целиком Лист охотно применяет ***arpeggiato****.*

В свете сказанного становится понятным необычайное развитие аккордовых и октавных образований у Листа: стремление к мощным комплексным звучаниям с необходимостью вело к выдвижению этих форм техники на первый план. В связи с этим Лист изобретает и новый вид техники: распределение аккордовых и октавных пассажей между двумя руками.

Нетрудно проследить определенный принцип подхода Листа к инструменту, который основывается, ***во-первых,*** на быстром, стремительном перенесении обеих рук (из одного места клавиатуры в другое) и на равномерном распределении звукового материала между ними (а стало быть, на полном уравнении их технических функций), и, ***во вторых*** применении педали в качестве средства, удлиняющего звук и удерживающего его после снятия пальца с клавиши. В наше время эта функция педали настолько ясна, что не требует специальных комментариев. Кажется, невозможно пренебрегать теми функциями педали, которые бесконечно расширяют технические возможности пианиста. Но в период становления листовского пианизма они были настолько новы, что вызывали к себе лишь отрицательное отношение***.*** Даже такие пианисты как Моцарт, Клементи и Гуммель, явно избегали педали, считая, что ее применение приводит к нечистой и неясной игре.

Гуммель полагал, что использование педали требуется лишь в медленных темпах, где пение развертывается на широкой гармонической основе. Только Бетховен почувствовал новую роль педали и ее великое значение. Бетховен не только пользовался педалью при исполнении своих произведений, (гораздо чаще, чем имелось указаний на это в тексте его собственных произведений), но и знал многие действия ее, с помощью которых достигалось расширение пользования клавиатурой.

Появление у Листа техники перекрещивания и перекладывания рук, быстрых переносов скачков была связана с новой техникой педализации. Именно от Листа ведут свое происхождение все новые способы, применяемые современными композиторами для достижения полноты и объемности звучания.

***Способ «колористического обогащения»***

Лист мастерски достигал разнообразия колорита на инструменте от природы бескрасочного с помощью умелого использования звуковых средств каждого регистра. Его цель: воспроизвести на фортепиано с предельным приближением все красочные богатства оркестра. Для него фортепиано - миниатюра оркестра. Предшественники Листа меньше всего стремились к этому. Они ограничивались средним регистром и бывали, бессильны при приближении к краям клавиатуры. Низкий и высокий регистры казались им чересчур резкими и неблагозвучными. Лишь Бетховен, особенно в последний период творчества, составляет исключение.

Лист, отбросив всякую мысль о привилегированном положении среднего регистра, начиная с 30-х годов, с равным успехом стал применять все регистры инструмента. Принцип его прост и ясен: нет плохих регистров, каждый регистр хорош, если использован умело. Лист превосходно использовал низкий регистр, считавшийся у старых мастеров наиболее опасным по причине его якобы неблагозвучности.

То в виде грозных и мощных звучаний, то в виде органоподобных построений, Гулких гаммообразных построений, чаще всего хроматических, то в виде глуховатых ниспадающих ходов (Вариации на тему Баха), напоминающих звучания контрабасов и фаготов, то в виде мощных колокольных звучаний.

Лист также открыл динамические и тембровые нюансы среднего регистра, всевозможные имитационные эффекты, равно как и исключительно оригинально использовал верхние регистры (блестящие каденции, трели, скачки, напоминающие по звучанию колокольчики; арфообразные пассажи, всевозможные имитации, обозначенные им ***как imitando il Flauto, quazi pizzicato, quazi Tromba).***

Весьма красочных эффектов Лист достигает путем контрастного сопоставления регистров как разновременного, так и одновременного (Этюд№5 по Паганини). Листовская система колористического обогащения инструмента основывалась на своеобразном, красочном использовании педали. Факт этот находит подтверждение в каждом произведении Листа. В чем же заключались революционные новшества Листа в педализации?

***Во-первых***, он ввел более тонкую педальную нюансировку – полупедаль, четвертьпедаль, педальное тремоло.

***Во-вторых***, он заметно отошел от старых правил, ставивших чистоту гармонии на первый план. Лист, если того требовал художественный замысел, не чуждается педали дисгармонической, смешивающей воедино различные звуковые комплексы.

Однако левую педаль Лист применял лишь в исключительных случаях, чтобы подчеркнуть смену гармонии, характера музыки, как средство регистровки, наподобие оркестровых сурдин: pianissimo же Лист учил достигать без помощи левой педали.

Итак, мы выявили в ***симфоническо-оркестровой трактовке фортепиано*** наличие двух способов использования инструмента: «***аль*** ***фреско***» (полнозвучия) и ***колористического обогащения*** (раскрытия красочного многообразия инструмента). Первый из них, по своей направленности является *центростремительным*: он спаивает разрозненные звучания в единое целое, придает звуковым построениям грандиозность и величественность. Второй же можно назвать *центробежным:* он расшатывает связь между отдельными звуковыми комплексами, ведет к красочному растворению мощных звуковых построений.

В круге этих полярных тенденций, характерных для большинства крупных композиторов-пианистов романтической эпохи, и находит выражение вся пианистическая работа Листа. Стечением времени меняется лишь распределение акцентов: в молодости преобладание «аль фреско», в зрелые годы – достижение органического единства полнозвучия и красочности, в старости - господство красочных тенденций (уклон к импрессионизму). Намеченная здесь эволюция листовских принципов находит отражение в первой, второй и третьей редакциях больших этюдов.

Любопытно, что с годами Лист все больше внимания уделял удобству технических форм. Практика, видимо, показала, что нельзя выражать музыкальные мысли в форме, доступной лишь немногим. «Моя сорокалетняя возня с фортепиано,- писал он в 1963г.,- теперь наводит меня на мысль не мучить играющего напрасно и предоставить ему, при умеренной затрате сил, возможно больший звуковой и силовой эффект». Таким образом, в эволюции листовских способов использования инструмента мы видим четыре стадии. ***Первая стадия*** – период ученичества - характеризуется подражанием общепринятым образцам, правилам и приемам. ***Вторая стадия*** - период «бури и натиска»- характеризуется разрушением канонов и традиций, открытием симфонической трактовки фортепиано. Это период чрезмерностей и преувеличений. ***Третья стадия***-период «мудрого пианизма» - это период господства принципа экономии сил. ***Четвертая стадия*** - период импрессионистического пианизма - характеризуется разложением монументальных построением, преобладанием тонких колористических эффектов. Это период кризиса симфонической трактовки, разрыва ее целостности.

Точная хронологическая фиксация эволюции листовского пианизма, конечно, невозможна, ибо у Листа каждое новое средство подготовлялось задолго до того, как наступала эпоха его господства. Таким образом, важно знать с чего он начал и чем кончил, что он не обошелся без «детства», что пережил раскол в своем развитии, что в старости он отошел от убеждений молодости, что Лист был не только создателем, но и разрушителем своего фортепиано.

***Основы пианистической техники***

Задача анализа технических основ листовского пианизма необычайно сложна. Если трудно проанализировать технику живого пианиста, имея возможность неоднократно слушать и наблюдать его игру, то, как же трудно это осуществить в отношении пианиста умершего.

Некоторые биографы Листа утверждают, что он никогда не задумывался о технике и ее средствах, и лишь в старости стал делать отдельные намеки и указания, как играть на фортепиано. Но мнение это не соответствует действительности, ибо какое бы Лист не питал отвращение к всевозможным методическим изысканиям в области фортепианной техники, он все же и в молодости и в зрелости был достаточно мыслящим художником, для того, чтобы иметь определенные суждения о техническом искусстве пианиста.

Несомненно, что симфонической трактовке фортепиано должно было сопутствовать коренное изменение всего двигательного искусства пианиста: использование фортепиано во всем его полнозвучии настоятельно требовало большей затраты сил, координации всех мышц руки и плечевого пояса, а применение метода многокрасочности – свободы и эластичности движений, разнообразия туше, различного положения пальцев на клавиатуре, особой аппликатуры. Многие из тех приемов, которые раньше были естественны, превращались с введением этих способов в стеснительные оковы, задерживающие прогресс пианистической техники. Лист, конечно, не игнорировал пианистического наследия прошлого. Но изучение этого наследия непреклонно влекло его к отрицанию, ниспровержению устаревших доктрин и созданию новых форм техники.

Начнем с исследования некоторых внешних предпосылок листовской техники; посадки за инструментом, положения рук и пальцев на клавиатуре.

*Посадка и положение корпуса* Листа представляются нам в следующем виде: Лист сидел за инструментом прямо, положение корпуса у него было устойчиво, но в тоже время свободно и непринужденно; любое нужное движение производилось мягко и эластично: посадка лишь в незначительной мере была связана с упором ног.

*Постановка пальцев* у Листа была не совсем обычной. Форма пальцев менялась в зависимости от рельефа пассажа и характера звучания. Можно сказать, что Лист был противником определенной постановки пальцев. Постоянно закругленные пальцы придавали игре напряженность, при которой последние с легкостью бы приспосабливались к любому положению. Этому различному положению пальцев и руки Лист обязан разнообразию звуковой палитры.

Особо следует остановиться на положении и функции большого пальца. Лист придавал этому пальцу большое значение, считая, что именно он дает руке пианиста определенную ориентацию, увеличивает беглость. Очень часто особенно в аккордах и октавах положение большого пальца принимало стоячее положение.

Процесс *удара пальцев* по клавишам также занимал важное место. Лист настаивал на том, чтобы удар по клавише производился подушечкой, а не кончиком пальца, ибо только так, по его мнению, можно извлечь полноценный звук из инструмента.

Фактором первостепенной важности Лист считал *кисть*, ловкость и гибкость пальцев значат очень мало без ловкости и гибкости кисти.

Таковы внешние предпосылки техники Листа. При всем этом связь между художественным образом и движением у Листа никогда не нарушалась. Движение для него есть внешняя форма выражения внутреннего содержания произведения. Известно изречение Листа «Из духа создается техника, а не из механики». Все застывшее, неорганичное, составленное из частей, Было глубоко чуждо его натуре.

*Независимость пальцев* тоже играла важную роль для Листа. Однако совершенная независимость пальцев считалась им несовершенной, так как он старался выработать характерные, присущие каждому пальцу звучания. В этом смысле он был близок к Шопену, который считал уравнение пальцев нонсенсом, уничтожением своеобразия каждого пальца.

*Аппликатурные принципы.* Аппликатура Листа в первую очередь соответствовала художественному замыслу, даже если была технически и неудобна. Отсюда и гаммы, сыгранные одним пальцем, трели со сменяющимися пальцами и т.д. Неудивительно, что аппликатурные системы старых пианистических направлений, кодифицированные в таких капитальных фортепианных школах, как «Большая фортепианная школа» ор.500 Черни «Подробное теоретическо-практическое наставление в фортепианной игре» Гуммеля, были неприемлемы для Листа. В выборе той или иной аппликатуры он был далек от догматизма. Ни один новый принцип не возводился им в абсолют. Он всегда готов был поступиться любым из них, ради достижения лучшего звучания и максимального художественного замысла.

Конструирование аппликатуры вне связи с конкретным звуковым материалом им решительно отвергалось. Более того, Лист был противником применения единой, годной для любых случаев аппликатуры. Он прекрасно понимал, что такой универсальной аппликатуры нет, и не может быть.

Поистине, удивительно совершенство, с которым Лист использует звуковые особенности каждого пальца. Отнюдь не капризом или выдумкой была, например, следующая аппликатура, кажущаяся на первый взгляд неестественной, даже лишенной здравого смысла.

Совершенно такой же была и излюбленная Листом «аппликатура первого пальца», которую он обычно применял в полнозвучной кантилене или при выразительных декламационных оборотах:

Приведем еще ряд систематизированных по группам примеров, характеризующих особенности листовской аппликатуры:

*Аппликатура, обусловленная фразировкой.*

*Репетиции и трели со сменяющимися пальцами.*

*Перекрещивание и перекладывание второго, третьего, четвертого и пятого пальцев; скольжение пальцев.*

*Аппликатура комплексная - охват возможно большего числа клавиш при одном и том же положении руки.*

*Репетиции, подряд следующие ноты, гаммы, сыгранные одним пальцем.*

Его собственная аппликатура была обусловлена целым рядом индивидуальных особенностей его пианистической личности и прежде всего строением его руки. Рука Листа хоть и не отличалась каким-то сверхъестественным размером (многие, совершенно напрасно, считают ее непомерно большой), все же была больше нормальной средней человеческой руки.

Согласно слепку, хранящемуся в Веймарском музее, длина листовских пальцев составляла: первого-7 см., второго-11, третьего-12, четвертого-11 с половиной сантиметров, пятого почти 9.

Несмотря на такую длину, они не были худыми и острыми, концы их были достаточно широкими, благодаря этому звук был певучим и мягким. Растяжение листовской руки точно неизвестно. Однако мы знаем, что Лист играл децимы с такой же легкостью, как и октавы, а прекрасно поставленный первый палец позволял дать упор любой дециме. В связи с этим существовала даже легенда о разрезе им сухожилий между пальцами, и, наконец, мог брать такие созвучия которые нормальным людям были недоступны

*Разнообразие туше*. О Листе говорили, что у него нет никакого туше, а есть все виды туше, в этом заключалось его главное отличие от других великих пианистов. И также одна из отличительных черт листовского пианизма: умение изменять свой удар сообразно характеру произведения. Лист великий мастер звука, обладал *оркестральностью тона*, умел «инструментовать» своими пальцами. Его пианистическое искусство покоилось на подражании инструментальным эффектам, на колористическом сопоставлении звучаний.

Из вышесказанного становится ясным, почему Лист называл свои переложения фортепианными партитурами. Именно поэтому в нотах так часто ставились им надписи: гобой, кларнет, литавры.

Что бы Лист ни делал, он ставил себе нормою оркестр, и под его руками рояль превращался в многокрасочный инструмент - своего рода фортепиано-оркестр.

Среди технических приемов различают три способа удара: legato, non legato, staccato- полное овладение этими способами он считает безусловной необходимостью для пианиста. Однако отношение его к ним в разные периоды жизни было разным. В искусстве Листа сменяются, по меньшей мере, четыре различных отношения к проблеме туше.

Его отношение к туше в первый период – период ученичества - целиком определяется влиянием учителей, и если новое и решается иногда робко выглянуть, то авторитет старших заставляет идти предписанным путем.

Нечто иное мы видим в следующий период. Несвязанный более условностями прошлого, утопая в переизбытке виртуозных сил, Лист ломает сложившиеся к тому времени формы техники, в том числе и ту школу legato, которую он получил в наследство от Черни. Он откровенно признается что: legato и non legato, больше соответствуют ударной природе инструмента. Своим ученикам же он чуть ли не запрещает играть на legato, требуя от них, прежде всего отчетливой, чеканной игры non legato. Правда он признает, что без техники legato, пианистическое искусство невозможно, но сам этой техникой не пользуется, считая, что обилие legato, делает игру монотонной и лишает ее рельефности. Многие его произведения того периода буквально усыпаны указаниями как non legato, staccato. В технике игры staccato он достигает непревзойденного мастерства, исполняя его так, что каждая нота рождает короткий, заглушенный звук, который немедленно гаснет.

В веймарские годы отношение Листа к туше резко меняется: то, что раньше казалось безусловным, теперь кажется проблематичным. Он уже не отдает предпочтения staccato. Старое требование Ф.И.Баха,- чтобы игра на клавире, несмотря на недостатки его звучания, как можно больше походила на пение, уже принимается им без каких-либо оговорок. В этот период Лист решительно восстает против немотивированной, отрывистой игры, против резкого молоточкового удара. Теперь Лист ставит своей целью достичь совершенства в технике «пения на клавишах». Его legato становится таким же совершенным, как и staccato.

Наконец в годы старости отношение Листа к основным видам звукоизвлечения вновь меняется. Антагонизм между staccato и legato, делается все более очевидным, и он, почти полностью отказывается от первого. Употребление staccato постепенно сводится к минимуму, значение же legato, как основного приема, возрастает. Так, в его указаниях, относящихся к этому периоду, мы часто встречаемся с требованиями держать концы пальцев в постоянном соприкосновении с клавишами, избегать лишних движений и минимально поднимать пальцы для извлечения звука.

Таким образом, если в молодости Лист придерживался принципа: « Руки должны больше парить в воздухе, чем прилипать к клавишам», то в веймарский период он настаивает на том, чтобы играть очень спокойной, как бы впавшей в себя рукой, крадущимися движениями от одного звука к другому.

Все сказанное дает нам основания утверждать, что искусство туше, начиная с Листа, становится сложнейшей и многообразнейшей частью фортепианной техники. Чтобы владеть всеми способами удара, всеми оттенками звукоизвлечения, недостаточно большой одаренности, требуется еще упорно работать, тщательно заучивать туше. Собственно говоря, одного перечня листовских обозначений способов удара достаточно, чтобы убедиться в этом. Помимо графических обозначений, он также любит обозначения образно - психологического характера.

Vibrato, vibrante - вибрирующий, резонирующий звук.

Distinto, distintamente – раздельное, внятное звукоизвлечение

Ben articolato- четкий удар

Secco- сухой, жесткий удар

Duro- твердый, грубый удар

Velocissimo- быстрота и легкость туше

Leggiero- легкость, мягкость туше

Pesante- увесистый, полнокровный удар

Sciolto- проворство звукоизвлечения

Volante- полетное, еле заметное прикосновение к клавишам

Quasi pizzicato, Quazi campanella- обозначения, связанные с оркестральными тенденциями его пианизма.

Martellato – обозначает туше величайшей силы.

А в поздние годы Лист ввел еще некоторые обозначения, видимо, с целью выразить самые мелкие нюансы в звучаниях. Так, к примеру, он применяет знаки + и 0. Первый обозначает « быстрое отнятие пальцев (без толчка), чтобы не мешать другой руке». Второй - исполнение октавой ниже, нежно, как колокол издали. Также часто применяется прием glissato (каждый звук берется отдельно, скользящим движением).

**«*Фундаментальные формулы» Листа***

Лист, который прошел тяжелый и долгий путь, прежде чем достиг вершин пианистического искусства, не мог не обратить внимания на то, что консерваторские, рутинные методы преподавания мало способствовали основательной технической выучке пианистов, приобретению подлинной фортепианной техники. Основным требованием Листа в решении технических проблем была постепенность. По мнению Листа, пока пианист не овладел полностью той или иной технической проблемой, то неразумно переходить к другой. В достижении технического совершенства Лист требовал также усердия и многочасовых упражнений, однако эта область пианистического искусства была для него самого не до конца ясна. Высказывания его на эту тему отличаются противоречивостью, как в юные годы, так и в годы зрелости.

С одной стороны, он как- будто находится в плену старых пианистических традиций. От своих учеников Лист требует безжалостных тренировок, а для того, чтобы работа не наскучила, советует читать во время занятий.

Но с другой стороны у него встречаются мысли и указания прямо противоположные этому, в которых он протестует против неразборчивой механической тренировки, против «необдуманной практики». Без сомнения, Лист ощущал эти противоречия, как нечто естественное и даже не пытался найти для них разрешения.

В этом свете можно обозначить два основных требования Листа к пианистам: 1) иметь хорошо организованную голову и 2) приходить к принципам в изучении.

Все трудности в музыке сводились для него к известному числу основных пассажей, представляющих ключи ко всему. Эти «ключи», или как еще иначе он сам их называл, «фундаментальные формулы», обобщали все встречающиеся в фортепианной музыке технические комбинации. Освоив одну техническую комбинацию, пианист без труда мог преодолеть целый ряд технических трудностей одного типа.

Лист предупреждал, что составление «формул» и овладение ими требует от пианиста огромного внимания и напряжения сил, и что нельзя прельщаться кажущейся легкостью некоторых «фундаментальных формул».

Можно считать себя обладателем этих формул лишь после тщательного изучения. Например, «когда в произведении встречается техническая трудность, мы ее анализируем и изучаем во всех тональностях». Эти упражнения должны проделываться часами.

Чем большим количеством формул - ключей обладает пианист, тем шире его технические возможности, тем больше произведений он сможет изучить без большой затраты времени. Лист считал необходимым, чтобы во время исполнения пианист не задумывался над технической стороной произведения, поэтому он так настаивал на предварительной работе над формулами. В то же время фундаментальные формулы не воспринимались, как нечто отдельное от художественного замысла, напротив, они служили ему важным подспорьем в достижении наиболее совершенного воплощения музыкального образа.

Уровень виртуозности для Листа определялся умением читать с листа технически сложные произведения. Сам Лист владел этими формулами в совершенстве, и с удивительной легкостью читал с листа любое произведение: его ничто не могло остановить, ибо он заранее знал все, что мог встретить в музыке. Ему достаточно было взглянуть на произведение и перелистать его, как у него уже складывалось определенное музыкальное представление о нем. Оставалось лишь выучить ее на память и пьеса готова.

В помощь пианистам Лист создал свой труд «Технические этюды», где изложил основные методы работы над фундаментальными формулами. Однако многое из того, чем пользовался сам Лист в годы своей виртуозной деятельности, не вошло в этот труд.

Несомненно, гораздо большее значение для познания основ листовского пианизма имел бы «фортепианный метод», над которым Лист ревностно работал в годы молодости в Женеве. К сожалению, несмотря на поиски исследователей, этот его труд не удалось обнаружить. Известно, что Лист собирался посвятить его женевской консерватории, в которой тогда преподавал, и намеревался даже передать ей права собственности на издание. Тем не менее, этому труду, имеющему исключительную педагогическую ценность, не суждено было увидеть свет. Лист же, отвлеченный другими замыслами покинул Женеву, и перестал думать о «Методе»; нотоиздатель неудачно поместил доски на хранение, и они были со временем уничтожены, рукопись же бесследно исчезла.

*Классификация фундаментальных формул*

Лист делил все технические трудности на четыре больших класса.

1. Октавы и аккорды
2. Тремоло
3. Двойные ноты
4. Гаммы и арпеджио

Наиболее легкими классами Лист считал два первых класса, т.е. октавы, аккорды, тремоло и трели. И это, не случайно: вышеперечисленные виды техники были его стихией и представляли для него меньшую трудность, чем другие. Здесь сказалась его природная способность ко всякого рода вибрирующим движениям и постоянное стремление к комплексной, монументальной игре «аль фреско».

***К первому классу техники Лист относил следующие фундаментальные формулы:***

а) простые и ломаные октавы, построенные как по ступеням гаммы, так и по различным консонирующим и диссонирующим сочетаниям.

б) всевозможные аккорды из трех, четырех и пяти звуков.

При изучении этих формул Лист придерживался определенной последовательности.

1. Октавы репетиционные, многократно повторяемые на одних и тех же нотах (с обязательным проигрыванием всей гаммы).
2. Октавы ломаные, так же многократно повторяемые
3. Гаммы октавами (простыми и ломаными) - по всей клавиатуре и во всех тональностях.
4. Аккордовые последовательности разного типа: по звукам трезвучий, септаккордов и т.д.

Все эти упражнения необходимо проделывать по многу раз, и, что особенно важно, с динамическими оттенками от *рр* до *ff.* При этом следует избегать лишних движений: Кисть должна быть гибкой и эластичной, пальцы активными и свободными, предплечье - неподвижным. Все это надо проделывать «мертвой рукой». Лист, вплоть до последних лет жизни посвящал несколько часов для упражнений, и часто пользовался фильдовским приемом занятий на инструменте. На тыльную сторону кисти клалась большая монета, которая не должна была соскальзывать во время игры от резких движений, таким образом, вырабатывалась спокойная кисть. Однако листовская неподвижность исключает какую-бы то ни было оцепенелость, зажатость.

***Ко второму классу техники Лист относил тремоло и трели***. Их изучение он советовал начинать с особых предварительных упражнений на повторение одного и того же звука. При этом все неиграющие пальцы должны лежать на клавишах в естественном расположении, а поскольку четвертый палец слабее прочих, его надо упражнять дольше других пальцев.

Далее у Листа идут упражнения в простых трелях, без выдержанных звуков с различными аппликатурами и переменными акцентами при всевозможных комбинациях белых и черных клавиш, а также упражнения в терцовых, квартовых, секстовых и октавных трелях.

В заключение Лист дает технические формулы на всякого рода двойные трели - в противодвижении, с переменным числом голосов, с переменным ходом голосов, которые способствуют полифонической самостоятельности пальцев.

И упражнения в многоголосных трелях (аккордами) посредством попеременных ударов.

Несомненно, Лист не делал большого различия между трелями и тремоло: природа этих видов техники была для него одинакова. Трель он рассматривал как сжатое тремоло, тремоло как расширенную трель. Вот почему он не отвел специального раздела для тремоло в своих «Технических этюдах». Зато в этюдах он превосходно суммировал свои воззрения и приемы в области техники. В них он дал волю своей фантазии; такие этюды, как «Метель» из «Этюдов трансцендентного исполнения» и №1 из «Больших этюдов по каприсам Паганини», поистине являются энциклопедией тремоло.

***Третий класс техники - двойные ноты***.

Источником сведений о данном виде техники могут быть лишь «Технические упражнения». Начиналось изучение этого класса с предварительных упражнений на выдержанные ноты, **например**

Затем он переходил к упражнениям аналогичного типа с незадержанными звуками (с использованием различных аппликатур).

Далее у него шли специальные подготовительные упражнения к гаммам в двойных нотах с разными аппликатурами,

И только на последнем этапе он считал возможным приступить к изучению самих гамм во всех тональностях.

Аппликатура диатонических гамм терциями, симметрично повторяемая из октавы в октаву выдержана у Листа в традиционном духе, хотя она несколько и отличается от трех видов аппликатур, предложенных Черни. Но это аппликатура гаммы C-dur, она не должна рассматриваться как нечто абсолютно неизменное. Но сочетание 3-го и 5-го пальцев употребляется им в пределах октавы лишь один раз, меняется только ступень, на которую оно попадает. В терцовых же последовательностях, не требующих legato Лист охотно применял единообразную аппликатуру.

Аппликатура диатонических гамм секстами

1) Без употребления - путем последовательного, многократного сочетания

2) с употреблением - путем применения один раз в пределах октавы комбинации

Как видно из этих примеров, Листа не очень заботило, на какую из клавиш - черную или белую - придется первый палец, он мог употреблять его с равным успехом где угодно и несколько раз подряд.

Помимо обычных гамм двойными нотами, среди фундаментальных формул 3-го класса мы встречаем у Листа и гаммы с попеременным ударом рук. Этим формулам Лист уделял много внимания и применял их во всевозможных видах. Но то, что было доступно ему, невозможно для большинства. Что же удивительного в том, что некоторые из его комбинаций так и не стали общеупотребительными.

***Четвертый класс техники – гаммы и арпеджио*** - Лист считал самым трудным. Везде он предостерегает от поспешности, здесь же он делает это с особой настойчивостью. Он не советует преждевременно задавать ученику гаммы без повторяющихся нот; это, по его мнению, не проходит безнаказанно: ученик, приступивший к изучению гамм, минуя предварительную ступень, может легко приобрести дурные навыки. Вот почему столь разнообразны и многочисленны у Листа подготовительные упражнения к гаммам. Он включает в них все, что может непосредственно служить развитию и укреплению пальцев,- упражнения для двух, трех, четырех и пяти пальцев.

Только после усиленной работы над этими подготовительными упражнениями Лист считает возможным приступить к игре гамм. Вот его рекомендации к игре гамм; «следует играть их медленно и связно, ударяя мякотью пальца по клавише: «пальцы скорее вытянутые, чем закругленные, большой палец скользит легко и непринужденно, рука имеет едва заметный уклон внутрь. Каждая нота гаммы берется полным звуком, с хорошим упором пальца. На начальной стадии вредно играть гаммы скоро, поверхностно, слабо и заглушено по звучности. Не должно быть никаких лишних движений. Палец опускается без напряжения на клавишу, те части руки, которые не участвуют в воспроизведении звука, абсолютно свободны. Сказанное относится не только к диатоническим, но и к хроматическим гаммам. Аппликатура хроматических гамм у Лист весьма необычна и разнообразна. Он употребляет как три, так и четыре пальца. Пятипальцевую аппликатуру Лист не применял, хотя среди его подготовительных работ есть такие, которые свидетельствуют о том, что он вплотную подошел к этой мысли.

Подобно Шопену, Лист часто применял в хроматических гаммах перекладывание пальцев (без помощи первого).

При этом он постоянно стремился к связности и звуковой ровности, достигаемым при помощи полного спокойствия руки. И, наконец, Лист очень любил распределять звуки гамм между двумя рукам: среди его фундаментальных формул мы встречаем целый ряд диатонических и хроматических гамм с попеременным ударом рук, как например:

Основное требование: смена рук не должна ощущаться, гаммы должны звучать так, словно они сыграны одной рукой, но с большей энергией, силой, быстротой.

Относительно арпеджий у Листа господствуют те же самые принципы, с той только разницей, что на долю первого пальца и кисти приходятся еще более ответственные задачи. Вообще Лист, совершая переворот в фортепианной технике, не мог не придавать арпеджиям огромного значения. Стремление к полнозвучию, к использованию всего объема клавиатуры поставило его перед необходимостью коренного изменения техники арпеджий. Его подход к арпеджиям ясен: аккорд, составляющий основу арпеджий должен как бы содержаться в готовом виде.

Без этого трудно достичь крепости, уверенности, и, главное, широты охвата клавиатуры. Не случайно Лист в своих «технических упражнениях» наряду со всевозможными видами простых арпеджий, дает целый ряд упражнений на арпеджии укрупненные, в терциях, секстах, децимах.

Смысл этих упражнений, последовательно проведенных во всех тональностях, вполне ясен. Они служат средством цементирования небольших частиц в одно целое; они спаивает разрозненные звуки арпеджий в единый аккордовый комплекс. Таким образом, техническая система Листа имеет вид замкнутого круга. Лист приходит к тому с чего начал - к аккорду. Аккордовая техника является основой листовской техники ее началом и концом.

После раскрытия конкретного содержания фундаментальных формул Листа можно сделать некоторые выводы об их сущности. Эти формулы обычно выявляют у него определенный тип движения, тот или иной «двигательный ключ». Идея Листа ясна: овладев приемом игры октав, пусть даже самых несложных, пианист приобретает надежный ключ к самым сложным октавным пассажам, овладев приемами репетиционной техники, «схватив» вибрационный тип движения, пианист сумеет исполнить любую разновидность этого рода техники.

В этой связи становится понятным, почему Лист строил свои упражнения на таком примитивном музыкальном материале. «Путь к сложному лежит через простое»- таков девиз Листа в его работе над упражнениями. Трудно сказать, какого порядка придерживался он в своих занятиях. Сам Лист советовал чередовать упражнения друг с другом, а также предпочитал играть их в небольшом количестве, чем сразу много. Во всяком случае, работа над фундаментальными формулами у него не строго соответствовала им самим установленной иерархии по степеням трудности.

Лишь немногим из исследователей удалось проникнуть в суть технического искусства Листа. Некоторые из них ложно считали, что им удалось теоретически обобщить и систематизировать то, что практически осуществил Лист. Но все же определенную ценность представляют труды его учеников; А. Геллериха, А. Страдаль, Л. Раман, Б. Келлермана, А. Юхаса и др. Они не пытались создать законченные, теоретические системы фортепианной игры, а ставили своей целью приобщение широких масс музыкантов к исполнительскому искусству своего гениального учителя.

Также значительный интерес представляет и многолетняя работа Бузони над пианистическим наследием Листа, зафиксированная им в примечаниях к изданию «Хорошо темперированного клавира», в многочисленных транскрипциях и «Фортепианных упражнениях», а также в статьях, вошедших в сборник « о единстве музыке». Хотя сам Бузони никогда не выдавал свои пианистические теории за листовские, зависимость их от искусства Листа не подлежит сомнению.

Однако Бузони более односторонне разрешил проблемы пианстического искусства. Так, например, он признавал противоестесственной «вокальную трактовку» фортепиано, провозгласил non legato основным видо туше, возражал против романтической мягкости, эластичности и свободы движений, возвел в абсолют пятипальцевый комплекс, подчас делил пассажи между двумя руками без учета их музыкального и звукого характера.

В силу этого работа Бузони, являющаяся единственной в своем роде попыткой крупного пианиста-практика дать теоретическое обоснование своей технике, исходя из пианистических принципов Листа, не вскрывает до конца листовского пианизма, а подчас несколько уводит нас в сторону.

Техническое искусство Листа издавна являлось предметом вдумчивых наблюдений, разысканий и суждений музыкантов. И по тону, и по самому направлению своих выводов эти наблюдения глубоко поучительны: перед нами чуткая общественно-философская оценка *живого* явления- Листа со всеми его индивидуальными особенностями.

***Принципы интерпретации Листа***

Основной принцип на котором Лист строит процесс исполнения,-принцип образности. Это всецело вяжется с главной задачей его творчества: обновление музыки путем ее внутренней связи с поэзией. Как не мог он творить вне поэтических представлений, так не мог без них и играть. Программная поэмность являлась для него, как для артиста, естесственной необходимостью. Его восприятие образа направлено прежде всего на постижение образа, скрытого в произведении. Главное не только услышать и понять то, что хотел сказать автор, но и прочувствовать, оживить услышанное, то есть сделать музыкальное произведение своим личным достоянием.

На основе подобного вживания в произведение Лист и создает свой исполнительский образ. Он не пытается придумывать, не мудрствует, а пытливо вслушивается в исполняемое произведение. Его личность и личность исполняемого им автора на некоторое время как бы органично сливаются.

При этом он трактует произведение преимущественно синтетично, как единый живой организм. Его исполнительский образ всегда нечто цельное. Его не удовлетворяет как исполнение, основанное на расчленении произведения на отдельные элементы, так и исполнение, основанное на спекулятивном, оторванном от чувств размышлении об идее произведения. Его исполнение в значительной степени основывается на воображении, творческой догадке и интуитивном постижении исполняемого.

Все это подтверждается рядом фактов.

***Во-первых***,- яркой образностью и программностью его собственных произведений. Подавляющее их большинство имеет или литературно-поэтические или живописно-поэтические подосновы, на что Лист сма стремится отчетливо указать в заглавиях, предисловиях, эпиграфах. Например «Годы странствий», где почти все пьесы имеют, помимо образных заглавий, еще и эпиграфы, указывающе, какой образ, какой ландшафт, какая сцена, какое чувство владело им, когда он творил.

Так, в качестве эпиграфа к «часовне Вильгельма Телля» взят девиз швейцарских кантонов: «один за всех, все за одного». «Обручение» напсано по одноименной картине Рафаэля, «Мыслитель»-по статуе Микельанджело.

«Пляска смерти» написана по фреске Андреа Орканья - «триумф смерти». Подосновой «Мефисто-вальса» является шстой эпизод из «Фауста» Ленау.

Указаниями и эпиграфами Лист как бы приближает исполнителя к идее, из которой выросли произведения, и тем самым облегчить ему воссоздание художественного образа. В своем желании указать как можно точнее поэтические подосновы произведений, пробудить образное мышление исполнителя Лист был чрезвычайно настойчив, подчас он даже связывал одно и то же произведение с разными видами искусства. Так, например, ему показалось недостаточно указания, что «Мыслитель» написан по одноименной статуе Микельанджело, помещенной еа гробнице Медичи; его не устроило и изображение этой статуи на титульном листе произведения он захотел еще привести слова Микельанджело, высеченные на пьедестале одной из знаменитых аллегорических фигур («ночь»), помещенных в той же гробнице: «Мне сладко спать, еще слаще-окаменеть. Пока длятся нищета, позор и тирания, не видеть и не чувствовать-высшее для меня счастье. Поэтому не буди меня, прошу тебя, говори тихо»

Склонность к опоэтизированию подтверждается также множеством фантазий, парафраз и транскрипций, в которых он стремился к усилению образности обрабатываемого материала. Так, например, в транскрипцию песни Шуберта « Скиталец» он вводит пейзажно-картинное сопровождение, подчеркивающее образное значение отсутствующего текста.

Об этом же свидетельствуют исключительно тонкое проникновение Листа в образную суть чужих произведений. Стремление к опоэтизированию музыки подтверждается и образной силой листовской игры, производившей на современников буквально гипнотическое впечатление. Вот один из характерных отзывов: «Едва Лист кладет руки на клавиши, как вдохновение нисходит и преобразует его. Он уже больше не принадлежит сам себе…».

Вообще Листа очень часто сравнивали с поэтами,- то называли его «Байроном пианистов», то по размаху и эпической мощи сравнивали с Гомером, то находили сходство с Шиллером. О том же свидетельствует педагогическая работа Листа, в которой он для раскрытия замысла произведения, показываемого ученику, постоянно прибегал к всевозможным образным параллелям, скрытой программе и тому подобным средствам. Чтобы помочь ученику разобраться в образах сонаты-фантазии «После прочтения Данте», он читал отрывки из «Божественной комедии».

Словом, Лист учил тому, чему меньше всего учили в музыкальных школах того времени. Неудивительно, что Лист был непримиримым противником официальной системы образования, считал консерватории самыми консервативными учреждениями-несчастьем для искусства. Преподавание Листа, по свидетельству его учеников, не было преподаванием в обычном смысле этого слова.

Наконец, образная сущность листовскоголистовского пианизма подтверждается и многочисленными исполнительскими указаниями в его произведениях, особенно в ранних произведениях, где план интерпретации намечен особенно четко. Отнюдь неслучайно, что такие обозначения, как ***dolce, lento, marcato***, казались ему недостаточными, слишком общими и бесцветными, не способными передать образное богатство произведения. Он крайне редко ограничивался подобными терминами, путем ряда добавлений он придавал им более конкретный и поэтический характер. Таковы главные факты, свидетельствующие об исключительной образной силе и своеобразном характере листовского пианизма.

Не всякие образы, кончно привлекали его. Порывистая, романтическая натура Листа искала образов ярких и героических. Ему, особенно в пору виртуозной деятельности, совершенно чуждо было стремление спокойствию, гармоничному совершенству, которыми так гордились старые мыстера. Он искал эффектов потрясения и контраста. Он стремился к диспропорции, резким, неожиданным сопоставлениям. Словом, Лист старался максимально драматизировать свое исполнение,ибо драма представлялась ему той поэтической формой, в которой чувства человека, вечно раздвоенные, находят наиболее полное выражение.

Даже там, где произведение не отличалось выразительностью, Лист стремился все же драматизировать его, ввести в него широкие образы страсти, благородства, скорби,- словом, все то, что было гениальным достижением его искусства. Порой зрители возмущались этим обстоятельством, задаваясь вопросом, зачем он играл произведения недостойные его его гениального, драматического таланта.

В сущности, фортепиано для Листа- театр, актером и режиссером которого являлся он сам. Если для Шопена выступление на публике это мука, то он же для Листа служило вдохновением. Лист действительно прирожденный актер. Он никогда не забывает, что находится перед зрителями, знает как покорить их. Девять десятых его пианистического искусства покоятся на этом умении.

Отсюда внешние манеры, аффектация, пафос, стремление передать драматическое настроение и внешней стороне исполнения. Примечательна запись А.И. Тургенева в своем дневнике: «Игра лица и рук интереснее музыки и таланта». В этом есть доля правды. Лист никогда, особенно в молодые годы, не забывал, что играет не для себя, и даже увлекаясь, продолжал учитывать впечатление, производимое на публику. Исполнительские чувства молодого Листа, переживания его на эстраде, были чувствами, преувеличенными подчас до неестесственности. Нередко он изменял свои исполнительские намерения во время концерта: прибавлял от себя целые каденции, трансформировал пассжи, а порой, под влиянием публики менял и трактовку произведения.

Настроение публики он ощущал очень тонко и именно в силу этого часто играл произведения сомнительного качества. Если аплодисменты после бетховенской сонаты были не такими громкими, как обычно, он сейчас же отдавался какой-нибудь пустой вещичке, в которой мог показать свое дьявольское пианистическое мастерство; аплодисменты следовали и честь пианиста была спасена.

Однако есть и другая сторона его исполнительства- это постоянное стремление быть простым и безыскусственным, которое сохранилось у него до последних дней жизни.

Таким образом, исполнительское искусство Листа, как и творчество его, своеобразно сочетало в себе актерскую позу и пафос с искренностью и правдивостью. И в этом заключалась огромная сила его воздействия на слушателей.

У Листа как сполнителя-агитатора, посвятившего много лет своей жизни на то, чтобы распространять лучшие музыкальные произведения, содержание- это главенствующее, вне идеи у него нет образа. Не случайноего самые лучшие исполнительские достижения были связаны с произведениями крупного, драматического плана: сонаты и концерты Бетховена, именно здесь ярче всего проявлялась мощь его артистического гения, именно здесь, Лист был самим собою до конца- свободным, сильным, строгим и высокопроницательным художником. Чем драматичнее и масштабнее было произведение, чем значительнее было его идейно- образное содержание, тем выше поднмался Лист как сполнитель, тем сильнее он увлекал и покорял самых взыскательных слушателей. Героический характер исполнительского скусства, столь свойственный Листу и унаследованный им от Бетховена, требовал для своего полного выявления произведений, насыщенных глубокими идеями, человеческими переживаниями.

Естесственно, что интеллектуальному развитию исполнителя Лист придавал не меньшее значение, чем профессионально-техническому. Он был убежден, что человек ограниченного ума и культуры, никогда не сможет раскрывать большого произведения. Такой исполнитель будет лишь ловким механиком, приводящим в движение колесики своего виртуозного механизма.

Чтобы понять исплняемое произведение, проникнуть в его сокровенные начала, исполнитель должен возбудить и развить то, что было пережито и сказано другим, то есть он должен если неподняться на одну высоту с автором, то хотя бы приблизиться к ней. А это, по мнению Листа, невозможно без прочного всестороннего развития интеллекта.

Вряд ли мир знал еще виртуоза, столь разносторонне и блестяще образованного, столь упорно работавшего над совершенствованием своего интеллекта. Существенно, что для листа сферы рационального и эмоционального были неразрывны. Он неоднократно казывает, что исполнитель, помимо всесторонних знаний, приобретаемых путем чтения и общения с разными людьми, должен сам многое увидеть и пережить: «познать не только древо знания», но и «древо жизни».

Бузони прекрасно выразил эту мысль Листа: « У кого жизнь не оставила в душе никакого следа, тот никогда не научится языку искусства».

Даже такой пианистический гений, как Лист, прошел нелегкую школу жизни, прежде, чем достиг вершин исполнительского искусства. Он стремился обогатить свою натуру самыми разными впечатлениями. Он, изучал людей, их пороки и добродетели, любовь и ненависть. Словом, все хорошие и дурные страсти.

Единство чувства и рассудка, воображения и соображения являлась основой исполнительского искусства Листа. Он был не только умнейшим из пианистов, на редкость логичным и убедительным в своих замыслах, но и подкупающе непосредственным, эмоциональным. Он умел и переживать, и размышлять и осуществлять задуманное.

В самом деле, сколько бы душевных порывов и огня ни вкладывал он в свое исполнение, он был все же достаточно рассудителен, чтобы не переступить границы художественного. Ясная, чистая экспозиция была первым постулатом его исполнения.В этом отношении он может быть противопоставлен тем пианистам, у которых чувство превалировало над мыслью, а страстность влекла за собой эскизность исполнения, неясную, подчас технически небрежную игру.

С другой стороны,сколь бы рассудителен Лист ни был, как бы много он нидумал, он всегда поражал всех яркой эмоциональностью своего исполнения. Соединение мира логики и мира чувств, было настолько органичным, что игра его всегда производила впечатление непосредственной импровизации. В этом отношении он может быть противопоставлен тем пианистам, у которых логика и расчет перевешивают эмоциональность, сообщая исполнению некоторую сухость, нарочитость, академичность.

Гармоничное соотношение всех элементов – сочетание страстности и совершенства, интуиции и интеллекта, импровизации и железной логики – ставит Листа в исключительное положение среди самых выдающихся исполнителей. На эту особенность листовского пианизма приходится обращать внимание еще и потому, что она в значительной мере определила редкое умение Листа органично связывать между собой детали исполняемого произведения. Причем детали при всей своей выразительности, никогда не замутняют у него общего плана произведения. Лист всегда помнит о конечной цели – основном образе произведения. Все у него так или иначе связано с логическим развертыванием, ясностью исполнительского плана. Поэтический беспорядок и произвол решительно отвергаются; все диктуется соображениями поэтической необходимости. Однако единство целого, нисколько не исключает «побочных действий» и образов, на которые как бы опирается главное. Напротив эти побочные действия искусно подчиняются центральному образу, тяготеют к нему, группируясь вокрук него. Отдельные эпизоды вытекают один из другого, соединяясь так, чтобы произвести наибольший эффект.

В связи с принципом образности, Лист огромное значение придает моментам концентрации внимания и самообладания исполнителя.

Отношение Листа к первому не нуждается в особом рассмотрении; невозможно отрицать, что подлинно художественное исполнение возможно лишь при полной внутреннец сосредоточенности и собранности артиста.

Отношение Листа ко второму более своеобразно: Лист именно в самообладании видит ключ к разрешению проблемы стихийного и сознательного. Для Листа не существовало альтернативы: либо крайняя эмоциональность, либо холодная рассудочность, либо игра «нутром», либо расчетливое мастерство. Даже когда он весь отдавался волне эмоций, он не терял контроля над собой. По свидетельству учеников, Лист, несмотря на всю демоническую силу, которая еще проявлялась в его игре в глубокой старости, так умел владеть собою, что никогда не переходил границу, отделяющую демоническое от безвкусного.

Наблюдавшая вблизи его игру А.Фэй пишет: « Сомневаюсь, что он сам испытывает особые эмоции, когда пронизывает вашу душу своим исполнением. Он просто слушает каждый звук, зная точно, какой эффект ему нужно произвести и как этого достигнуть. На самом деле в нем соединяются два лица: слушатель и исполнитель. Но какого огромного самообладания это требует».

В этих словах неплохо выявлена психология Листа-исполнителя. Однако Фэй ошибочно полагала, что сам Лист особенных эмоций во время игры не испытывает. Просто у негобыла удивительно выработана свойственная многим великим артистам способность распределять свое внимание; и это умение держать в поле своего зрения многое, не мешало ему в нужный момент сосредоточиться на одном. Но это умение появилось не сразу: в годы молодости четыре рояля были побиты неистовой игрой Листа, а во время его концертов на сцене стояли два рояля. К концу первого отделения на первом инструменте уже было оборвано несколько струн и Лист пересаживался за другой.

Но исполнительское мастерство можно выработать лишь благодаря такой художественной дисциплине и самообладанию, (которых сам Лист непреклонно требовал от своих учеников), позволяющих избежать срывов, столь часто встречающихся в практике да самых крупных виртуозов. Он слил воедино вдохновенную страсть и управление этой страстью.

Нововведения Листа в области интерпретации были столь значительны, что не могли не повлечь за собой коренного преобразования всех конкретных средств и приемов исполнения.

Акценты, фразировка, темп, динамика, звуковые эффекты- все приобретает у Листа иной, новый смысл. Первой реформой, логично вытекавшей из его стремления к поэтически-образному пианизму, явилось раскрепощение музыкальной речи от тактовых оков.

В предисловии к своим «Симфоническим поэмам», Лист требует исключить механическое дробление на такты, и признает лишь «периодическое исполнение» с выявлением особых акцентов и своеобразным округлением мелодических и ритмических нюансов.

Таким образом, если апологеты старого «классического» искусства рассматривали такт как основную единицу музыкального произведения, как душу музыки, то Лист отводил такту совсем иное место, рассматривая его как нечто подчиненное периодическим ритмам произведения. И не умение держать такт, а умение схватить ритмы периода в виде единиц времени, умение превратить тактовые оковы в свободу движения должно составлять основу пианистического искусства.

Примечательны замечания Листа к исполнению произведений Бетховена: « Одна из главнейщих ошибок при игре Бетховена заключается в том, что слишком мало обращают внимания на знаки, которые ни один композитор не ставил с такой точностью как он. Сочинения его следует играть, строго разделяя их на периоды в 2,4,6,8,12 и т.д. тактов, смотря по длине мысли. Бетховена подчиненные считали плохим дирижером, так как он дирижировал по периодам, давая такт лишь в начале и в конце фразы, в средних же тактах он не отмечал такта, так как они принадлежали целой фразе».

Периодическое исполнение в свою очередь привело к значительным сдвигам в понимании темпа, динамики, пауз.

***Темп.***

Лист считает, что нет такого неизменного темпа, которого бы следовало придерживаться на протяжении всего произведения. Истинный художественный темп эластичен; подобно резине он должен то растягиваться, то сжиматься.

Однако Лист не является пионером в этой области. Впервые термин rubato в смысле свободного отношения к темпу применил итальянец Този в 1723г. «Rubare», в переводе, означает «украсть», «похитить», а « rubato» означает – украденный, т.е. играть воровским образом, как бы скрадывая размер такта. Този, в своем трактате писал: « Тот, кто в пении не умеет скрадывать, отнимать длительность одной ноты за счет другой, тот наверняка лишен прекрасного вкуса».

В свете сказанного становится понятным почему Лист столь внимательно изучал игру венгерских цыган. Он созна тельно пытался воспроизвести в своем пианистическом искусстве специфические особенности их интерпретации. Частые убыстрения и замедления темпа, так же как и необычные ферматы, паузы, орнаменты и тому подобные импровизационные приемы, шли от свободной непринужденной манеры исполнения венгерских цыган. Лист пытался приобщить к свободному искусству цыган и своих учеников.

***Паузы и ферматы.***

Интерпретация пауз и фермат, представляющаяся многим исполнителям задачей несущественной, была предметом длительного изучения со стороны Листа. Исполнить паузу или фермату было для него задачей не менее важной, чем исполнить виртуозный пассаж.

Он неоднократно указывал, что паузы и ферматы не есть дети произвола, что они являются показателем определенных авторских намерений, с которыми исполнитель не может не считаться. Большая или меньшая продолжительность пауз и фермат, понимание их характера всецело зависит от того звукового контекста в котором они находятся.

В одном случае они увеличивают состояние напряжения, как бы сгущают его, и, естесственно не могут быть сильно растянуты.

В другом – они способствуют постепенному угасанию звучаний, как бы расслабляют движение и по характеру своему являются весьма расплывчатыми и неопределенными.

В третьем – служат разделом между отдельными частями эпизодами произведения и подчас бывают очень продолжительными.

Словом и паузы и звуковой материал принадлежат произведению так же неотъемлимо, как звуковой материал, и в конечном счете определяются поэтической идеей автора.

Такую же немаловажную роль Лист отводил и паузам, и призывал своих учеников, исполняя эти знаки ( паузы и ферматы) до конца оставаться верными духу произведения.

***Динамика.***

Первое, что обращает на себя внимание при ближайшем рассмотрении динамических принципов Листа,- это упразднение догматических правил, устанавливавших динамическую нюансировку механически. Если раньше каждый переход от низкого звука к верхнему исполнялся crescendo, а от высокого звука к нижнему - diminuendo, то начиная с Листа, во всех этих случаях на первый план выдвигаются соображения поэтически-образного порядка.

Лист уделяет важное место точному расчету звуковых динамических градаций. Именно поэтому он разрабатывает целую шкалу динамических оттенков. Воспроизвести с помощью обозначений все тонкости динамики и нюансы темпа- дело невозможное. Многое исполнитель сам должен угадать и почувствовать. Ибо любое музыкальное понятие заключает в себе десятки градаций. Вот почему Лист, как и все великие исполнители –романтики, всегда стремился уловить все оттенки различия между одним forte и другим. Он знал как важно слышатьи исполнять тот или иной оттенок ясно, точно и определенно.

Лист также очень четко разграничивал общий суммарный уровень от звучания отдельных элементов музыкальной ткани. Все зависит от звукового ракурса, определяющего приглушение второстепенных элементов.

Интересно, что свое учение о периодичном исполнении Лист распространял и на динамические элементы произведения, полагая, что и crescendo, и diminuendo находятся в тесной связи с периодическими ритмами, и как бы планомерно вырастают из повышений и понижений.

Может показаться, что перед интерпретатором стоят невыполнимые задачи. С одной стороны он должен ни на шаг не отступать от указаний текста и в то же время без стеснения выражать все то, что он чувствует, проявить как можно больше свою индивидуальность, свое «я».

Противоречие это роковым образом сказывалось и продолжает сказываться на деятельности многих исполнителей. Одни, в порыве страстного увлечения, не находят компромисса между творческими замыслами автора и своими субъективными намерениями: во всем они играют «самих себя». Другие, стремясь прочувствовать и осмыслить исполняемое произведение, теряют собственную индивидуальность. А между тем, сущность гениального исполнения как раз заключается в органичном соединении этих, как будто противоположных и несоединимых элементов. Процесс исполнения у подлинно большого художника протекает согласно его индивидуальным желаниям, но результаты,рождаемые им нисколько не извращают содержания исполняемого произведения. Наоборот, они раскрывают его, доводят красоту его до многих людей. Субъективное и объективное, зачастую несовпадающие у рядового исполнителя, у великого артиста сливаются воедино.

То обстоятельство, что у Листа субъективные намерения согласовывались с объективными поэтическими закономерностями исполняемого произведения, всецело вытекали из них, и делает его непревзойденным исполнителем.

Однако в жизни Листа был определенный период, когда он позволял себе весьма вольно обращаться с авторским текстом. По его собственному признанию, он менял темп и характер произведения и даже доходил до того, что прибавлял от себя немало пассажей, каденций и органных пунктов. Но это продолжалось сравнительно недолго и всецело вязалось с развитием его пианистического гения, которое можно охарактеризовать как период бури и натиска.

В то время он был убежден, что пианист должен следовать своей собственной неподдельной натуре, высказывая то, что он в данную минуту думает и чувствует. Но эту непосредственность Лист преувеличивает сверх меры, играя внешне и внутренне самого себя не только в собственных, но и в чужих произведениях.

Именно отсюда – резко подчеркнутая и изощренная нюансировка, произвольные изменения темпа, прибавления всевозможных каденций и украшений и еще целый ряд качеств, которыми отличалась игра юного Листа. Именно отсюда – обилие исполнительских указаний в превосходной степени, вроде prestissimo, marcatissimo и тому подобных обозначений подчас не обоснованных внутренним содержанием.

Но уже в конце 30-х годов Лист приходит к выводу, что искажать замыслы композитора в угоду своим желаниям или прихотям публики недостойно подлинно большого исполнителя. Он глубоко раскаивается в том, что ради дурного вкуса толпы делал подобного рода вещи.В игре его появляются новые черты, свидетельствующие о повороте к мудрому пианизму, чрезмерная выразительность переходит в высшую степень психологического напряжения. Субъективное и объективное постепенно сливаются в единое гармоническое целое.

Правда и в этот период мудрого пианизма Лист обращался с исполняемым произведением достаточно свободно. Он по-прежнему считал, что исполнитель имеет право подчеркивать, упрощать, затушевывать музыкальный материал, и даже деформировать его, чтобы придать ему большую выразительность. Но характер этих отступлений был уже иным; он не затрагивал существа исполняемого произведения, не искажал его общего духа. При всей своей неиссякаемой выдумке зрелый Лист относится к тексту очень бережно, он лишь раскрывает и углубляет замысел автора, дорабатывает и конкретизирует его указания, угадывает то, что по какой-то причине не было показано им.

Лист не признает так называемых «правильных» исполнений, где все известно заранее, все хорошо выучено и нет места импровизации и выдумке. «Виртуозность- не пассивная служанка исполнителя, ибо от ее дуновения зависит как жизнь, так смерть доверенного ей художественного произведения. Она может передать произведение во всем блеске. Но может также извратить и изуродовать его».

Из сказанного ясно, что всякие разговоры о правильном, объективном толковании произведения в смысле отказа от личных исполнительских намерений должны были представлиться Листу абсурдными. Ибо каждый исполнитель воспринимает и воспроизводит произведение по-своему, особыми средствами. Даже самый академический исполнитель, думающий лишь о школярском выполнении указаний текста, всегда высказывает свое собственное мнение.

Листовские принципы интерпретации составили эпоху в исполнительском искусстве. Лист был не просто исполнителем, воспроизводившим творения великих мастеров, а исполнителем- творцом, подымавшимся на одинаковую высоту с воспроизводимым автором. В его искусстве все живое и нарождающееся всегда находило поддержку.

Что же побудило Листа совершить столь поразительный переворот в фортепианном искусстве? Попытки объяснить это делались неоднократно, но лишь немногие из них могут считаться удовлетворительными: основные причины охотнее искали в побочных обстоятельствах, чем в главных.

Подавляющее большинство биографов Листа рассуждает так: Лист пришел к формированию и развитию новых исполнительских средств, к созданию новых пианистических средств, к созданию новой пианистической техники под влиянием ряда крупных музыкантов, особенно под влиянием Паганини. Объяснение это, ставшее почти традиционным в музыкально-исторических исследованиях, весьма заманчиво и безусловно имеет известное основание. Но оно чересчур упрощает вопрос, ибо не вскрывает до конца основных причин, побудивших Листа мучительно и долго искать новых путей в пианистическом искусстве. Несомненно, игра Паганини, в которой он почувствовал истинную поэзию, динамику, красочность произвела на пианиста неизгладимое впечатление, настолько неизгладимое,что, уже будучи известным концертирующим виртуозом, Лист прекращает все свои выступления и в течении двух лет не покидает своего дома. Все это время он посвящает совершенствованию своих пианистических возможностей. Именно в этот период появляются его первые композиторские опыты в области симфонической музыки. И тогда же Лист начинает работу над симфонической трактовкой фортепиано.

Но знакомство с Паганини лишь окончательно разрешило мучительные сомнения Листа в правильности избранного им пути и подтолкнуло его к тому, чтобы, как говорит Шуман, еще дальше пойти в своем инструменте, осуществить самое крайнее.

Путь Листа-пианиста был теснейшим образом связан с его развитием как композитора, причем пианист на первых порах в нем явно преобладал. Путь этот был нелегким, не был лишен противоречий и заблужлений, обусловленных главным образом средой, которая окружала Листа.

Первые десятилетия 19 в. Характеризуются необыкновенно бурным развитием концертного пианизма, что вызвано было не только техническим усовершенствованием рояля, окончательно вытесневшего клавесин, но и стремительным развитием концертной жизни на началах буржуазного предпринимательства. В 20-х годах, то есть именно в то время, когда юный Лист попал в Париж, столица Франции стала главным в Европе центром концертной жизни, главной ареной для выступлений музыкантов-виртуозов и прежде всего пианистов. Начинает господствовать определенный тип пианиста-виртуоза, владеющего блестящей техникой инструмента, которая и составляет главное в его игре и обеспечивает шумный, но поверхностный успех у публики. Такие пианисты, не будучи творчески одаренными натурами, предпочитали заимствовать чужие музыкальные мысли, опять же из произведений наиболее популярных у широкой публики. Такими произведениями были любимые оперы главным образом итальянских композиторов.

В результате утверждается жанр блестящей фантазии на популярные оперные темы, которые на разные лады варьируются и прослаиваются всевозможными замысловатыми пассажами, демонстрирующими технический блеск исполнителя. Распространяется жанр концертного этюда: пьеса учебного характера, предназначенная для развития техники и основанная на определенных технических приемах, усложняется, приобретает блестящую эффектность и превращается в концертную пьесу. Вртуозные фантазии и этюды подобного рода, интересные с узкотехнической точки зрения, бесконечно уступали в художественном отношении сонатам и другим произведениям Гайдна, Моцарта, Бтховена и Шуберта, однако вытесняли со сцены эти последние.

Лист попал в эту среду состязающихся виртуозов и, естесственно, не мог не поддаться общему поветрию. В его начинающемся фортепианном творчестве сразу же устанавливается господство фантазии или вариаций на оперные темы и блестящего концетного этюда или какой-либо иной по названию, сугубо технической пьесы вроде созданных в середине 20-х гг «Бравурного рондо» и «Бравурного аллегро». В период 1825-30 годов лишь очень чуткие и наблюдательные музыканты могли бы выделить Листа среди множества модных виртуозов и предугадать его уникальное артистическое будущее. Однако редчайшая природная одаренность Листа-художника и его упорное стремление к совершенствованию должны были рано или поздно сыграть решающую роль.

Несомненно, что та прозаическая, враждебная искусству общественная среда, в которой находился Лист в годы молодости, во многом предопределила направление и характер раскрытия его пианистического гения. Отрицательное отношение к этой среде, осуждение ее циничных нравов, романтический бунт против косности и несправедливости общественных порядков- вот, что явилось стимулом к созданию величественного ярко- красочного пианизма.

Фортепианный стиль Листа- это прямая реакция на бесцветный официальный стиль жизни; это протест против посредственности в искусстве, против той золотой середины, которую он всегда ненавидел. Его фортепианный стиль родился в борьбе с салонными, грациозными, «бриллиантовыми» тенденциями в исполнительском искусстве ( Герц, Калькбреннер, Тальберг, Штейбельт), в борьбе с людьми, упорно загонявшими все крупное и яркое в подполье.

Творчество Листа, в основном фортепианное, постепенно обогащается и углубляется. Правда, в середине 30-х гг. он все еще продолжает создавать фантазии на оперные темы, много работает над этюдами, ставя самые разнообразные технические задачи, но техника все больше подчняется у него общему музыкальному замыслу. Самое же главное, что задачи собственно творческие начинают занимать Листа все более, заставляют размышлять о путях музыкального искусства в его высших проявлениях. Особенности его художественной натуры, своеобразие восприятия природы и искусства все настойчивее приводят его к идее программной музыки, ставшей затем ведущей в его дальнейшей деятельности. Лист считает отнюдь небесполезным, если композитор в нескольких строках намечает духовный эскиз своего произведения, и, не впадая в мелочные подробности и детали, высказывает идею, послужившую ему основой для этой композиции. Конечно, пример Берлиоза, горячего сторонника программной музыки, не мог не повлиять в этом случае на Листа. Также к программности вело Листа ощущение близкого родства разных искусств.

Усиление внимания к содержательности сказывается и на трактовке чисто технических пьес – этюдов. В них все чаще проникает конкретная, программная образность; «Шум леса», «Хоровод гномов», «Мазепа» и т.д. Борьба за программную музыку составляет основную задачу этого периода.

Его деятельность настолько изменила поступь фортепианного искусства, что никто уже не мог отрицать новую эру в музыке, эру, по сравнению с которой все предшествующие были не более как подготовительной ступенью. Но Лист не призывакт подражать ему в сфере музыкального стиля. «Искусство непрерывно идет вперед, возрастает и меняется по неизвестным законам, порою в тиши, но чаще в вихрях революционных очистительных бурь». Новому времени нужны и новые формы. Важнейшим средством обновления Лист считает союз музыки и литературы.

Программные концепции Листа всегда интересны и своеобразны, он не иллюстрирует музыкой литературные сюжеты, но дает свое оригинальное осмысление образов мировой литературы, народных сюжетов.

В связи с этим следует упомянуть о его рапсодиях. И здесь Лист оказался смелым новатором, создав интереснейшие образцы претворения характерной народно-национальной тематики (венгерской, испанской, румынской) в очень свободной, но убедительной форме, которая в музыковедении так и стала называться рапсодической. Разумеется, особое значение принадлежит «Венгерским рапсодиям», которых Лист создал всего девятнадцать. Подобно древнегреческим певцам-рапсодам, композитор рассказывал в них о своей родне (отсюда название жанра). Очень часто рапсодии завершаются картиной буйного народного веселья, иногда вся рапсодия отражает эпизоды народного празднка ( «Пештский карнавал», 9-я рапсодия).

То, что сделал Лист в области пианизма, Делакруа сделал в живописи, Берлиоз –в искусстве симфонизма. И вне этой связи с французским романтизмом 30-х годов, романтизмом активным, стремящимся возбудить в человеке протест против гнетущей действительности, стремившимся к грандиозному, ослепительно-красочному искусству, пианистическая реформа Листа понята быть не может.

Несмотря на непонимание, а подчас и упорное противодействие, Лист продолжал идти по избранному им пути. Он лучше, чем кто-либо другой, понимал все значение сделанного им открытия для будущей музыки. Он все более и более совершенствовал свое мастерство и стал играть на фортепиано так, как « с сотворения мира еще никто не играл».

Под его руками фортепиано превратилось в инструмент, с помощью которого можно было вести самую разнообразную музыкально- просветительскую деятельность, пропагандировать любые произведения в любых условиях. Фортепианные транскрипции чужих сочинений, характеризуют Листа, как активного пропагандиста всего передового, творчески самобытного, еще непризнанного, но заслуживающего признания. И если в Веймарском театре Лист постоянно ставил «не репертуарные» или никому неизвестные оперы ( Шуберта, Вагнера, Сен-Санса, Берлиоза), то в своих фортепианных транскрипциях еще шире помогал распространению самых разнообразных пожанрам произведений великих классиков и талантливых современников.

Транскрипции Листа принципиально отличаются от оперных фантазий. На первый взгляд творческой самостоятельности в них еще меньше, так как Лист берет за основу целостный образец – песни Шуберта, симфонии Бетховена, Увертюры Вагнера и Россини, отдельные хоровые и симфонические эпизоды из опер. Но задача здесь серьезнее, а историческое значение неизмеримо больше.

Гений Листа при этом решает трудносовместимые задачи; максимально верную передачу музыки оригинала и создание произведения специфического по своей фортепианной сути, то есть предназначенное для исполнения пианистом на сцене. Некоторые из таких транскрипций в свое время сыграли роль исключительную. Во многих уголках Европы зрители узнавали о песнях Шуберта, только из листовских транскрипций, и заинтересовавшись ими – приобщались к оригиналу.

Неоценимую помощь Лист оказывал композиторам и музыкантам из России. Он выказал горячую поддержку Глинке, страдавшему от пренебрежения со стороны влиятельных светских кругов. Весьма высоко ценил Лист и композиторов «Могучей кучки».

В.В.Стасов рассказывал, что в России некоторые симфонии Бетховена он услышал в передаче Листа на рояле. И, как раз наименее творчески свободные транскрипции симфоний- теперь, при широком распространении симфонических оркестров и звукозаписи, вряд ли подходят для исполнения на концертах пианистов. Но некоторые , более свободные оперные фантазии (например: «Риголетто», «Скиталец»), продолжают сохраняться в репертуаре, как высокохудожественные образцы фортепианной музыки. Работа над транскрипциями самой разнообразной нефортепианной литературы и собственные оригинальные, чаще всего программные замыслы Листа раздвинули возможности фортепиано, обогатили его множеством новых как чисто фртепианных выразительных приемов, так и приемов вокальных, скрипичных, оркестровых.

Однако, это был не единственный путь. Гениальный современник Листа Шопен придерживался стиля более специфически фортепианного. Эта линия ведет от Моцарта-через Гуммеля и Фильда- к Шопену, тогда как предшественником Листа в области симфонического фортепианного стиля был, конечно, Бетховен. Многие музыканты, к примеру Глинка, так и не приняли принципов листовского пианизма, противопоставляя ему Фильда с его «жемчужной» игрой. Однако невозможно отрицать, что влияние, оказанное Листом, было огромным, хотя оно могло проявляться не только прямо, но и косвенно. Так, крупнейший русский пианист Рахманинов, не будучи прямым последователем Листа, многое все же от него воспринял- и в исполнительской деятельности, и в фортепианном творчестве. В частности, создание Рахманиновым фортепианных транскрипций собственных романсов, а также вокальных и оркестровых произведений Шуберта, Бизе, мендельсона. Превратившись в высокохудожественные фортепианные пьесы, эти произведения и по сей день сохраняются в репертуаре пианистов.

Открытие великого множества новых красочных возможностей фортепианного звучания, совершенное Листом, сыграло важную роль в дальнейшей эволюции фортепианной музыки. В частности, в музыке композиторов импрессионистов, с их особым интересом к красочности звучаний находят развитие многие приемы листовского пианизма

И все же, Лист был первым, кто вывел фортепиано из узкой ограниченности салона и камерности в широкую массовую аудиторию, в большой концертный зал, и тем самым содействовал процессу демократизации этого инструмента.

***Список использованной литературы:***

1. Д. Гаал Лист.
2. Г. Крауклис Симфонические поэмы Ф. Листа
3. Кремлев Ю. Черты романтического облика
4. Кремлев Ю. Программный симфонизм Листа.
5. Мильштейн Я. Монография в 2-х т.
6. Буасье А. Уроки Листа
7. Лист Ф. Избранные статьи
8. Друскин М. Фортепианные концерты Листа.